

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL)



TESIS DOCTORAL

**Iconografía del Breviari D'Amor : Escorial, MS. S.I. N 3. Biblioteca
Nacional, MS RES. 203**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carlos Miranda García

DIRIGIDA POR

Ana María Domínguez Rodríguez

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-090-3

© Carlos Miranda García , 1994

CARLOS MIRANDA GARCIA

ICONOGRAFIA DEL "BREVIARI D'AMOR".

ESCORIAL, MS. S. I. N° 3.

MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL, MS. RES. 203.

PRIMER VOLUMEN

DIRECCION DE D^a. ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE ARTE MEDIEVAL

INDICE.

PRIMER VOLUMEN

<u>INTRODUCCION: CONSIDERACION HISTORICO-LITERARIA DEL "BREVIARI D'AMOR".....</u>	<u>1.</u>
1.- <u>El autor y su obra.....</u>	<u>1.</u>
1.a.- Biografía.....	1.
1.b.- Obra literaria.....	3.
2.- <u>Interpretación del título "Breviari d'Amor".....</u>	<u>6.</u>
2.a.- "Breviari" como título del Medievo.....	6.
2.b.- Aclaración del suplemento "d'Amor" en el título.....	8.
3.- <u>Situación histórica en que aparece el "Breviari d'Amor".....</u>	<u>9.</u>
3.a.- Primeros atisbos: Circunstancias que favorecieron la herejía poste- rior.....	10.
3.b.- Motivos por los que surge el catarismo en tierras occitanas.....	21.
3.c.- Nacimiento del catarismo.....	28.
3.d.- Expansión del catarismo en Occitania y Cataluña.....	35.
3.e.- Pensamiento y jerarquía cátaros.....	39.
3.e.I.- El dualismo.....	40.
3.e.II.- Otras creencias cátaras.....	46.
3.e.III.- Jerarquía cátara.....	47.
3.f.- Medidas para acabar con la herejía.....	49.
3.f.I.- Preliminares.....	49.
3.f.II.- La cruzada.....	52.
3.f.III.- La Inquisición.....	53.
3.f.IV.- Las órdenes mendicantes.....	54.
3.g.- Fin del catarismo.....	56.

4.- <u>Los manuscritos del "Breviari d'Amor"</u>	58.
4.a.- Orígenes del manuscrito primigenio y copias.....	58.
4.b.- Descripción de los manuscritos que se encuentran en la Comunidad Autónoma de Madrid.....	60.
4.b.I.- El "Breviari d'Amor" de la Biblioteca de S. Lorenzo el Real de El Escorial.....	61.
4.b.II.- El "Breviari d'Amor" de la Biblioteca Nacional de Madrid.....	63.

PROLOGO: PRESENTACION DEL AUTOR Y DE SU OBRA.....68.

1.- <u>Retrato de autor</u>	68.
1.a.- Ermengaud instruye a los comitentes con su obra.....	68.
1.b.- Ermengaud pide a Dios que le ilumine para realizar su obra.....	75.
2.- <u>Esquema del sentido general de la obra</u>	81.
2.a.- El Arbol del Amor.....	81.
2.b.- Sistemas mnemónicos en el Arbol del Amor.....	111.

PRIMERA PARTE: DIOS Y LA NATURALEZA CREADA.....127.

1.a.- <u>Dios</u>	127.
1.a.I.- Prohibición de adentrarse imprudentemente en los secretos divinos.....	127.
1.a.II.- La esencia divina: La Santísima Trinidad.....	135.
1.b.- <u>La naturaleza creada</u>	158.
1.b.I.- Prólogo: Dios Creador bendice y presenta su obra al hombre.....	158.
1.b.II.- <u>La naturaleza creada inmaterial</u>	166.
1.- Los ángeles y sus servicios a los hombres.....	166.
a.- El ángel aconseja al hombre.....	186.
b.- El ángel presenta las oraciones del hombre a Dios.....	187.
c.- El ángel consuela al hombre.....	188.
d.- El ángel comunica al hombre los designios divinos.....	189.
e.- El ángel alimenta al hombre necesitado.....	193.
f.- Los ángeles llevan el alma del justo al Paríso.....	194.
2.- Las jerarquías y órdenes angélicos.....	201.
3.- Caída de los ángeles rebeldes y oficios diabólicos.....	231.
a.- La caída de los diablos.....	248.
b.- Lucifer envía a los demonios a tentar a los hombres.....	276.

c.- Tentación por lujuria.....	282.
d.- Tentación por avaricia.....	291.
e.- Tentación por robo.....	297.
f.- Tentación por ira.....	300.
g.- Tentación por desesperación.....	302.
1.b.III.- <u>La naturaleza creada material</u>	308.
1.b.III.1.- <u>Primera parte: La naturaleza creada material, imperecedera, incorruptible e inalterable</u>	309.
1.- Diagrama del Universo.....	309.
2.- Las constelaciones zodiacales.....	319.
a.- Aries.....	321.
b.- Tauro.....	326.
c.- Géminis.....	330.
d.- Cáncer.....	337.
e.- Leo.....	341.
f.- Virgo.....	344.
g.- Libra.....	350.
h.- Escorpión.....	353.
i.- Sagitario.....	356.
j.- Capricornio.....	362.
k.- Acuario.....	366.
l.- Piscis.....	371.
3.- Diagrama de la banda zodiacal en relación con el sol.....	374.
La dirección del sol respecto al Zodíaco.....	383.
La constitución del Zodíaco.....	384.
4.- Esquema del curso del sol.....	396.
5.- Los planetas.....	404.
a.- Saturno.....	410.
b.- Júpiter.....	414.
c.- Marte.....	415.
d.- El Sol.....	419.
d.I.- Eclipse de Sol.....	419.
d.II.- El Sol.....	422.
e.- Venus.....	425.
f.- Mercurio.....	427.
g.- La Luna.....	432.
g.I.- El Sol iluminando a la Luna.....	432.
g.II.- Diagrama del curso y de las fases de la Luna.....	433.

g.III.- El eclipse de Luna.....	436.
g.IV.- La Luna.....	437.
1.b.III.2.- <u>Segunda parte: La naturaleza creada material, perecedera, corruptible y transitoria: Los elementos y la Tierra</u>	463.
1.- Los elementos.....	463.
a.- El Agua.....	463.
b.- La Tierra como planeta y elemento.....	465.
b.I.- La Tierra como planeta: Dimensiones y distribución de los continentes.....	465.
b.II.- La Tierra como elemento: Los productos de la Tierra: El Lapidario.....	472.
2.- Esquema de la esfera del Universo.....	485.
a.- El mundo sublunar.....	492.
b.- El mundo supraterrrenal.....	500.
3.- El mundo sublunar.....	502.
a.- Los fenómenos atmosféricos: Esquema de los vientos.....	503.
b.- La temporalidad como característica de la naturaleza creada material.....	510.
b.I.- Las horas, su configuración en el día y la diferencia cuantitativa de luz en las estaciones.....	517.
b.II.- La semana.....	524.
1.- El caso especial del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional...	533.
b.III.- Las estaciones.....	564.
b.IV.- Los meses.....	576.
1.- Enero.....	587.
2.- Febrero.....	590.
3.- Marzo.....	593.
4.- Abril.....	596.
5.- Mayo.....	600.
6.- Junio.....	603.
7.- Julio.....	605.
8.- Agosto.....	608.
9.- Septiembre.....	610.
10.- Octubre.....	614.
11.- Noviembre.....	616.
12.- Diciembre.....	618.
ILUSTRACIONES.....	624.

SEGUNDO VOLUMEN

<u>SEGUNDA PARTE: LA NATURALEZA CREADA ESPIRITUAL Y MATERIAL: EL HOMBRE (DESDE SU CAIDA A SU REDENCION).....</u>	<u>1.</u>
2.a.- <u>Prólogo: Esquema de las edades del mundo o de la Iglesia.....</u>	<u>1.</u>
2.b.- <u>Ciclo de la caída del hombre.....</u>	<u>67.</u>
2.b.1.- La creación de Eva.....	70.
2.b.2.- Eva cae en la tentación.....	79.
2.b.3.- Eva da de comer a Adán el fruto del árbol.....	86.
2.b.4.- Dios recrimina a Adán y a Eva.....	91.
2.b.5.- La expulsión del Paraíso.....	102.
2.c.- <u>Historia de la Redención.....</u>	<u>115.</u>
2.c.I.- <u>Lo que el hombre ha de hacer para salvarse.....</u>	<u>115.</u>
1.- Prólogo: Dios da a Moisés la Ley: Las normas para la salvación.....	115.
2.- Primer precepto: Amar a Dios con todas las potencias de uno mismo: Contra la idolatría del pueblo judío que adoró al becerro de oro.....	134.
3.- Segundo precepto: Amar al prójimo como a sí mismo: Las obras de misericordia.....	142.
a.- Reconversión y adoctrinamiento del que yerra.....	161.
b.- El misericordioso da de comer y de beber a los necesitados.....	165.
c.- El misericordioso hospeda a los pobres.....	168.
d.- El misericordioso viste al desnudo.....	170.
e.- El misericordioso visita al enfermo.....	173.
f.- El misericordioso visita al preso.....	177.
g.- El misericordioso da sepultura a los muertos.....	180.
h.- La salvación del misericordioso.....	196.
2.c.II.- <u>Lo que el hombre ha de creer para salvarse: La naturaleza humana y divina de Cristo.....</u>	<u>202.</u>
1.- Prólogo: Glorificación de Santa María (la redención efectuada por el Mesías y la Madre de Dios).....	205.
2.- Prefiguraciones y profecías relativas a la Virgen y al nacimiento de Cristo.....	215.
2.a.- Profecía que anuncia a la Virgen: El castigo de la serpiente y la Inmaculada Concepción.....	215.
2.b.- Las prefiguraciones relativas a María en los Patriarcas.....	232.
b.I.- La zarza ardiente.....	232.
b.II.- La vara de Aarón.....	238.

2.c.- Profecías relativas a la Virgen y a Cristo en los Libros Proféticos.....	241.
c.I.- La puerta cerrada.....	243.
c.II.- Las profecías de Isaías.....	246.
1.- Profecía relativa al advenimiento de Santa María.....	246.
2.- Profecías de Isaías relativas a la concepción y nacimiento de Cristo.....	250.
c.III.- La ceguera de los judíos ante las profecías.....	253.
1.- La incredulidad de los judíos.....	256.
2.- Los eclesiásticos y profetas y los seglares.....	283.
3.- Las profecías.....	286.
2.d.- El cumplimiento de las profecías: La promesa hecha a Abraham: Esquema de la genealogía humana (parientes) de Cristo. Prueba de la realidad de la naturaleza humana del Salvador.....	293.
2.e.- Conclusión: Glorificación de la Virgen como corredentora.....	315.
1.- Tránsito de la Virgen.....	316.
2.- La Coronación de la Virgen.....	327.
 2.d.- <u>Redención actual y permanente del hombre a través del sacramento del perdón de los pecados.....</u>	 347.
2.d.I.- Absolución y penitencia.....	348.
2.d.II.- Medios para excitar la aflicción por haber pecado.....	381.
1.- Exaltación de la aflicción por amor a Dios: La contrición (recuerdo de los sufrimientos de Cristo en la Pasión).....	382.
a.- Los ultrajes hechos contra Cristo.....	382.
b.- Cristo en la cruz.....	387.
2.- Excitación de la aflicción por temor a determinados males: La atrición.....	411.
a.- A través de la meditación sobre la muerte.....	412.
b.- A través de la meditación sobre las penas del infierno.....	425.
b.1.- El castigo del fuego.....	432.
b.2.- El castigo del frío.....	434.
b.3.- El castigo del hedor.....	435.
b.4.- El castigo de los reptiles.....	436.
b.5.- El castigo de los golpes.....	437.
b.6.- El castigo de las tinieblas.....	439.
b.7.- El castigo de la vergüenza.....	441.
b.8.- El castigo del pavor.....	443.
b.9.- El castigo de la cadena ardiente.....	444.
b.10.- El castigo del hambre y la sed.....	445.

c.- A través de la meditación sobre el Juicio Final.....	448.
c.1.- La Parusía.....	449.
c.2.- El Juicio Final: La resurrección de los muertos y la separación de buenos y malos.....	460.
2.e.- <u>El amor al prójimo</u>	481.
ILUSTRACIONES.....	487.

TERCER VOLUMEN.

<u>TERCERA PARTE: EXPOSICION DE LOS DOCE ARTICULOS DE LA FE</u>	1.
3.a.- <u>Tercer artículo de fe: Santiago: "Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine"</u>	5.
3.a.I.- <u>Ciclo de la infancia</u>	5.
1.- Anuncio a Zacarías del nacimiento de S. Juan Bautista.....	7.
2.- Expulsión de Zacarías del Templo.....	13.
3.- Anunciación.....	15.
4.- La Visitación.....	33.
5.- La imposición del nombre a S. Juan Bautista.....	37.
6.- La Natividad.....	39.
7.- El Anuncio a los Pastores.....	52.
8.- La Circuncisión.....	57.
9.- El viaje de los Magos a Belén.....	60.
10.- Los Magos ante Herodes.....	63.
11.- La Adoración de los Magos.....	68.
12.- La presentación en el Templo.....	84.
13.- La Huida a Egipto.....	89.
14.- La matanza de los Inocentes.....	91.
15.- Jesús entre los doctores.....	98.
16.- Cristo encontrado en el Templo por sus padres.....	104.
3.a.II.- <u>Ciclo de la vida pública</u>	108.
1.- La predicación del Bautista en el desierto.....	108.
2.- S. Juan Bautista presenta a Cristo.....	115.
3.- El Bautismo de Cristo.....	119.
4.- Las tentaciones de Cristo.....	140.
4.I.- Primera tentación: Convertir las piedras en panes.....	143.

4.II.- Segunda tentación: Arrojarse desde el Templo.....	146.
5.- Vocación de los primeros Apóstoles.....	150.
5.I.- Vocación de S. Pedro y S. Andrés.....	150.
5.II.- Vocación de S. Juan y de Santiago.....	153.
6.- Las bodas de Caná.....	165.
7.- Cristo curando toda clase de enfermedades.....	164.
a.- Cristo cura a los que tienen fiebre.....	166.
b.- Cristo cura a los leprosos.....	168.
c.- Cristo cura al loco.....	170.
d.- Cristo cura al paralítico.....	171.
e.- Cristo cura al mudo.....	172.
f.- Cristo cura a los cojos.....	173.
g.- Cristo cura a los mancos.....	174.
h.- Cristo cura a los sordos.....	175.
i.- Cristo cura a los locos.....	176.
j.- Cristo cura a los endemoniados.....	177.
k.- Cristo resucita a los muertos.....	178.
l.- Cristo cura a dos ciegos y a la mujer con flujo de sangre.....	179.
8.- La curación del paralítico de Cafarnaúm.....	185.
9.- La tempestad calmada.....	189.
10.- Curación de un endemoniado y agradecimiento posterior.....	194.
10.I.- Cristo expulsa los diablos.....	195.
10.II.- Los posesos agradecen a Cristo su curación.....	196.
11.- Curación del endemoniado de Gerasa.....	197.
12.- Curación de un endemoniado.....	200.
13.- Cristo envía a los Apóstoles a predicar.....	202.
14.- Salomé presenta la cabeza del Bautista a Herodes.....	206.
15.- La multiplicación de los panes y de los peces.....	209.
16.- Cristo entrega las llaves a S. Pedro.....	214.
17.- La Transfiguración.....	218.
18.- La curación del niño endemoniado.....	228.
19.- La resurrección de Lázaro.....	231.
20.- La entrada triunfal de Cristo en Jerusalén.....	237.
21.- La expulsión de los mercaderes del Templo.....	246.
22.- La maldición de la higuera.....	249.
23.- Predicación de Cristo en el Templo.....	250.

3.b.- <u>Cuarto artículo de fe: S. Juan: "Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est". Ciclo de la Pasión.....</u>	252.
1.- Cristo lava los pies a sus discípulos.....	254.
2.- La traición de Judas.....	261.
3.- La Última Cena (Institución del Sacramento de la Eucaristía y comunión <u>sa</u> <u>crílega</u>	265.
4.- La oración en el Huerto de los Olivos.....	283.
5.- La traición y el prendimiento de Cristo.....	288.
6.- Los ultrajes.....	292.
7.- La negación y el arrepentimiento de S. Pedro.....	294.
8.- Cristo ante Pilato.....	303.
9.- Desesperación y suicidio de Judas.....	305.
10.- Cristo ante Herodes.....	312.
11.- Pilato se lava las manos.....	314.
12.- La Flagelación.....	316.
13.- La coronación de espinas.....	321.
14.- Cristo conducido al Calvario.....	323.
15.- Cristo recibe como bebida vino mezclado con hiel.....	327.
16.- Cristo crucificado entre los dos ladrones.....	329.
17.- Los soldados se reparten las vestiduras de Cristo.....	342.
18.- Cristo en la cruz, entre Santa María y S. Juan, recibe vinagre en una <u>es</u> <u>ponja</u> para aliviar su sed.....	345.
19.- La lanzada. Los soldados rompen las piernas a los ladrones.....	352.
20.- El Descendimiento.....	360.
21.- El Enterramiento.....	369.
 3.c.- <u>Quinto artículo de fe: Sto. Tomás: "Descendit ad inferna. Et resurrexit</u> <u>tertia die". Ciclo de la vida gloriosa.....</u>	 377.
1.- La Anástasis y las cuatro clases de infiernos.....	378.
a.- La Anástasis.....	379.
b.- El Purgatorio.....	390.
c.- El Limbo de los niños.....	411.
d.- El infierno de los condenados.....	416.
2.- Las santas mujeres ante el Sepulcro.....	422.
3.- "Noli me tangere".....	428.
4.- Cristo y los peregrinos de Emaús.....	433.
a.- Encuentro de los peregrinos con Cristo camino de Emaús.....	433.
4.b.- Reconocimiento de Cristo tras la fracción del pan.....	435.

5.- Aparición a los once.....	438.
6.- La duda de Sto. Tomás.....	444.
7.- Aparición en el lago de Tiberíades: La pesca milagrosa.....	448.
8.- Aparición en el lago de Tiberíades: Cristo da de comer a sus discípulos.....	454.
9.- Aparición en el lago de Tiberíades: Elección de S. Pedro.....	456.

3.d.- Sexto artículo de fe: Santiago el Menor: "Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris".....463.

1.- La Ascensión.....	463.
-----------------------	------

3.e.- Séptimo artículo de fe: S. Felipe: "Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos".....474.

1.- El Juicio Final.....	474.
--------------------------	------

3.f.- Octavo artículo de fe: S. Bartolomé: "Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem...".....480.

1.- Pentecostés.....	480.
----------------------	------

3.g.- Los Apóstoles como modelo de amor al prójimo.....490.

1.- El martirio de S. Andrés.....	491.
2.- Retrato de S. Juan Evangelista.....	493.

CUARTA PARTE: TRATADO DEL AMOR HUMANO.....498.

4.a.- El buen uso del amor: La institución del matrimonio.....499.

4.b.- El mal uso del amor.....547.

1.- El diablo hace que los amantes consientan en el pecado.....	553.
2.- El diablo hace que los amantes deseen bellas vestiduras y armas.....	553.
3.- El diablo propicia el cuidado exquisito de los amantes.....	555.
4.- El diablo propicia la vanidad mundana de los amantes a través de la caza aparatosa.....	557.
5.- Reprobación de los excesos en el comer y el beber como causantes de lujuria.....	559.
6.- La guerra causada por el amor loco hacia las mujeres.....	563.
7.- El torneo hecho para agradar a las mujeres.....	567.
8.- La danza.....	579.

9.- Idolatría del hombre hacia la mujer.....	583.
10.- La muerte del lujurioso.....	589.
4.c.- <u>El Tratado Peligroso de Amor</u>	591.
1.- Los maledicentes discuten con Ermengaud, al que reprochan su amor hacia las mujeres.....	595.
2.- Ermengaud protege el amor contra los reproches de los trovadores.....	600.
3.- Los amantes se quejan del amor.....	604.
4.- Los amantes se quejan de las mujeres.....	608.
5.- Las mujeres piden consejo de amor a Ermengaud.....	611.
6.- Los amantes piden consejo a Ermengaud sobre el amor feliz.....	614.
4.d.- <u>Las virtudes de los amantes vencedoras sobre sus vicios</u>	616.
<u>CONCLUSIONES</u>	634.
1.- <u>Relación imagen y texto</u>	634.
1.a.- Ubicación de las imágenes.....	635.
1.a.I.- Subordinación de la imagen a la palabra escrita.....	635.
1.a.II.- Serie de miniaturas que ocupan todo un folio o gran parte de él.....	639.
1.a.III.- Pintura a página entera.....	640.
1.b.- El marco.....	640.
1.c.- Los "tituli".....	643.
1.d.- Filacterias e inscripciones.....	643.
1.e.- El ciclo de historias bíblicas en el "Breviari d'Amor".....	645.
2.- <u>Pedagogía de la imagen en el "Breviari d'Amor"</u>	649.
3.- <u>La cultura enciclopédica, el "Breviari d'Amor" y su éxito</u>	656.
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	672.
<u>ILUSTRACIONES</u>	720.

CUARTO VOLUMEN.

<u>Notas al primer volumen</u>	1.
--------------------------------------	----

<u>Notas al segundo volumen</u>	190.
<u>Notas al tercer volumen</u>	319.
Notas a la tercera parte.....	319.
Notas a la cuarta parte.....	452.
Notas a las conclusiones.....	480.

A D. N. S. y R., f. d. A., d. B. y d. C.

A N. S. l. V. S. M., M. d. D. y M. N.

A mi madre.

RECONOCIMIENTO.

En el Otoño de 1988, tuve la oportunidad de conocer a D^a. Ana Domínguez Rodríguez, cuya calidad humana y profesional me causaron honda impresión; ella se ofreció a dirigir esta tesis doctoral que tanto le debe. Asimismo, quiero manifestar mi gratitud a todos los que, con su apoyo y consejo, han facilitado la realización de esta investigación, especialmente al Dr. D. Avelino Alvarez Pravia, a la Dra. D^a. Rosa Alcoy Pedros, al Dr. Mr. George D. Greenia, del College of William and Mary de Virginia, a D^a. Consuelo Lorite Fernández, a la Dra. D^a. Isabel Mateo Gómez, al Dr. D. Fermín Menéndez Pidal, a D^a. Elena Miranda de Sousa, a D^a. Alicia Pérez Tripiana, a la Dra. D^a. Inés Ruiz Montejo; al personal de las bibliotecas de la Casa de Velázquez, de S. Lorenzo el Real de El Escorial (sobre todo al P. Teodoro Alonso Turienzo), y Nacional de Madrid, cuyo trato fue siempre afectuoso y amable; por último, quiero destacar, muy particularmente, el cariño y aliento constantes recibidos de mis hermanos sin los que, sin duda, jamás habrían sido escritas estas páginas.

"Y por esta razón, Dios, que ama al hombre hasta tal punto que quiso proveerle de todo lo necesario, le ha dado una especie de fuerza que se llama MEMORIA. Esta MEMORIA tiene dos puertas, vista y oído, y a cada una de estas puertas conduce un camino por el que se puede llegar a ellas: IMAGEN y PALABRA. Imagen sirve al ojo y palabra a la oreja. Y al alcanzar esta morada por la imagen y por la palabra, resulta que la MEMORIA -guardiana de los tesoros que el espíritu conquista a fuerza de ingenio- vuelve presente lo que pertenece al pasado. Y esto se logra o con la imagen o con la palabra".

Richard de Fournival: "Bestiario de Amor".

INTRODUCCION: CONSIDERACION HISTORICO-LITERARIA DEL "BREVIARI D'AMOR".

1.- El autor y su obra.

Son escasas las noticias que se tienen sobre el autor del "Breviari d'Amor", Matfre Ermengaud de Béziers (o Armengol, traducción castellana de su nombre a partir de manuscritos catalanes) (1); lo único que se conoce es lo que dice de sí mismo al comienzo de los 34547 versos de esta obra. Apenas fue mencionado por sus contemporáneos.

1.a.- Biografía.

Se sabe que nació en Béziers (en la región de Languedoc, en el actual departamento de Hérault). Su nombre es muy común en Béziers y en toda la zona, y combina dos palabras de origen germánico "Mat-frid" y "Ermin-gaut" (2). Se ignoran las fechas de su nacimiento y muerte (3); para la primera se ha tomado arbitrariamente, y teniendo en cuenta la fecha de composición del "Breviari", la de 1250 (4); para la segunda, se ha establecido el último dato que se tiene de él, relativo a la cuenta de un diezmo recaudado al clero de Béziers en 1322 y 1323 en beneficio del rey de Francia: Se ha querido ver, entre los miembros del capítulo de S. Afro

disio, a un "Matfredus Ermengaudi", al que se ha creído poder identificar con el autor del "Breviari". S. Afrodisio era una anti-gua abadía benedictina secularizada desde el siglo XIII. Este Er-mengaud, pues, si la identificación está fundada, habría sido miembro en 1322 del clero secular, y sólo más tarde, hacia el final de su vida, se ordenó fraile menor (5). No obstante, es probable que haya aquí una simple coincidencia en cuanto al nombre. Como se ha dicho, era frecuente en Béziers: En la crónica de Jacme Mas-caró, aparece un Estève Ermengaud, consul en 1350, un Jehan Ermen-gaud, tesorero en 1355 y un Jacme Ermengaud, "caritadier" en 1364 (6). También se ha querido ver en el autor del "Breviari d'Amor" a un descendiente del célebre polemista anticátaro y compañero de ruta y de controversia del valdense converso Durand de Osca, Er-mengaudus de Béziers (7); no obstante, no hay ninguna prueba do-cumental que afirme tal parentesco, no pasando de ser una hipóte-sis infundada (8).

En el décimo verso de su amplio poema (9), se autocalifica de "senher en leys e d'amor sers", esto es, "señor en leyes y sier-vo de amor". En cuanto al primer título, podría ser el equivalen-te al de doctor (maestro o graduado) (10) en leyes o derecho ci-vil, la ciencia canónica que tenía como nombre, más bien, de De-creto (11). Lo que es evidente es que estaba versado en teología. Así pues, era clérigo (12), pero nada permite suponer que perte-neciera a una orden religiosa cuando compuso el "Breviari". Como ya se ha apuntado, debió entrar más tarde, como fraile menor, en la orden franciscana (siendo presumible que ocupara el puesto de su compatriota biterrés, el espiritual (13) Pierre-Jean Olieu) (14), según se desprende de un corto poema, de valor literario nu

lo, que aparece transcrito frecuentemente al final de la mayor parte de los manuscritos conservados del "Breviari" (15) y en cu ya rúbrica se lee: "Aysso es la pistola que trames frayres Matfres, frayre menre de Bezers, la festa de Nadal, a sa sor Na (16) Suau, et apres lieis en general a totz" (17); es decir: "Epístola envia da por el hermano Matfre, hermano menor, el día de Navidad, a su hermana Dama Suau, y después a todos en general". Así, pues, Ermengaud tenía una hermana llamada Suau, nombre no demasiado frecuente. Asimismo, contaba con un hermano llamado Piere (que vivía en el límite del barrio judío de Béziers y cuya casa parece que estaba en frente de la del judío biterrés Salomon d'Urgel) (18), que, como él, también era poeta y del que cita algunas estrofas en la última parte del "Breviari" (19).

Por último, el apelativo "d'amor sers" reviste más bien el carácter de un compromiso, mostrando con ello su intención de ac tuar como poeta y, con ello, servidor del amor (20).

1.b.- Obra literaria.

La principal es, como ya se ha dicho, el "Breviari d'Amor", compuesto a fines del siglo XIII, según se desprende de los primeros versos del poema: "en el año que corre/de 1288, sin error,/ ni uno más ni uno menos,/del nacimiento de Jesucristo,/mientras no hacía otra cosa,/comenzó el primer día/de primavera, al alba,/ este BREVIARIO DE AMOR" (vv. 13-20) (21). Dos años más tarde, ya estaban escritos cerca de dos tercios del poema: En los versos 21678 y siguientes, se lee que, en este momento, había transcurrido desde el nacimiento de Cristo 1289 años, tres meses y dos días,

lo que parece corresponder al 27 de Marzo de 1290. Suponiendo que la actividad del autor no hubiera disminuido, la obra debió de acabarse hacia 1292. Cuatro años son un lapso de tiempo bastante corto para un poema en el que están resumidas y combinadas nociones muy variadas sacadas de las fuentes más diversas (22).

Ermengaud compuso algunas "cansós", de las que dos han sido transcritas en algunos de los manuscritos del "Breviari", bien sea al principio o después de este poema; las otras sólo se conocen por fragmentos que el autor citó en la última parte de su obra, el "Perilhos tractat de donas". Una de las composiciones de las que se posee el texto entero es una "cansó" de amor, "Dregz de natura comanda"; se trata de un poema que se une a las ideas expresadas en el "Breviari" sobre el origen del amor, cuyos términos indican que se trata de un sentimiento puramente ideal; debe ser una de las primeras obras del autor, la cita dos veces en el "Breviari" (vv. 300-301 y 33239), y debía ser joven cuando la compuso, ya que expresa el voto de consagrar su juventud a Amor. A la misma época, pueden pertenecer unos versos que cita en el "Perilhos", "De midons puese ieu dir en tota plassa", donde hace un elogio de su dama; asimismo, otros versos también se encuentran insertos en el "Breviari": "Compaire, aitant com lo solelh", en respuesta a una pregunta sobre un tema amoroso que le había formulado su hermano Piere Ermengaud; "Nuls no fai saviesa", donde son censurados los antiguos trovadores ("alca antic trobador") que denigraron el amor; seis versos donde reprende a los amantes que dirigen a su dama una loca solicitud, "Cel que ditz que leialmen", parecen sacados de una enseñanza más que de una "cansó"; en todo caso, su autenticidad no es dudosa, ya que están precedidos de las

palabras: "Escuchad lo que dice micer Matfre". Por último, parecen ser suyos seis versos decasílabos, "Retenemens es mot noble vertutz", donde critica a los que hablan demasiado.

De naturaleza muy diferente, es el sirventés político "Temps es qu'ieu mo sen espanda", copiado seguidamente de la "cansó" "Dreg de natura comanda", al comienzo de algunos de los manuscritos del "Breviari" (23), dura invectiva contra clérigos, señores y jueces; a los primeros, les reprocha adquirir a precio de dinero prelaturas o prebendas, vender los sacramentos y vivir en la molicie y en la lujuria; los grandes señores sólo piensan en arrebatar dinero a sus subordinados, y, para tener el beneficio de las sanciones, querrían ver a los hombres matarse unos a otros; en cuanto a jueces y bailes, venden la justicia. Esta sátira, donde no se revela ningún trazo que no se haya encontrado en la poesía anterior, puede ser una especie de examen de conciencia que Ermengaud redactó para los diversos "status" sociales; no obstante, es más dura para el clero.

Otra obra de Ermengaud, de la que ya se ha hablado al referirse a su condición de minorista tras la composición del "Breviari", y a algunos de sus parientes, es el llamado "Lo roman del capon", precedido por la rúbrica: "Aysso es la pistola que trames frayres Matfres, frayre menre de Bezers, la festa de Nadal, a sa sor Na Suau, et apres lieis en general a totz"; esta composición puede aparecer fuera del "Breviari", como en un manuscrito conservado en Florencia (Bibl. Laurenziana, ms. Libri 40), que termina con el "explicit": "Aysso et lo roman del capon, de Nostre Senhor Dieus Jesu Crist e de Nostra Dona". El motivo de esta "pistola"

se debe a que, según costumbre, se solía enviar entonces capones y pavos a los amigos en la fiesta de Navidad. Ermengaud, no teniendo nada que dar a su hermana, le manda la carta en cuestión, con consideraciones acerca de la Eucaristía y Pasión del Señor; no obstante, está cargada de un más que torpe alegorismo (24).

Finalmente, otras composiciones suyas son la "cansó" "Dregz es doncx q'eu espanda", situada, muy frecuentemente, tras la de "Dreg de natura", y dos breves textos atribuidos: "Salve Regina en romans" y "Post peccatum Adae" (25).

2.- Interpretación del título "Breviari d'Amor".

2.a.- "Breviari" como título del Medievo.

Originalmente, la palabra "Breviarium" significa sumario, breve resumen, extracto de un documento escrito (según el "Thesaurus Linguae Latinae"). Con este sentido, fue utilizado como título por más de un escritor de la Antigüedad latina.

Con el tiempo, la palabra "Breviari" marca una separación significativa entre un aspecto eclesiástico y otro profano. En el siglo XI, surge el "Breviarium", en especial y frecuentemente, como denominación bibliográfica de un devocionario cristiano-latino que presentaba un conjunto de diversas obras litúrgicas. A diferencia de los actuales, donde se contiene el Oficio, en los medievales aparecía una unión de varias obras, como Biblia, salterio, antifonario, responsorio, himnario, capitulario, colectorio, homiliario, pasionario y vidas de santos. No obstante, para el "Bre

viari d'Amor" esta definición no es bastante aclaratoria.

Durante todo el Medievo, hubo una predilección por titular los libros formativos con la acepción "breviare" o "abbreviare". Fundamentalmente, se utilizaba para las ciencias y, en especial, para temas de medicina; hay ejemplos, también, en otros campos, como "Le Breviare de Musique" (Montpéllier, Ecole de Médecine, ms. 159. XI 5), el de Juan el Médico (Londres, British Museum, ms. Harley 1914), el "Breviario de la Santa Escritura", en verso (Londres, British Museum, ms. Harley 2274), el "Breviario de Nobles" (Londres, British Library, ms. 15 E. 6) y el "Breviario Hebreo" (Middlehill.7159). En este grupo de manuscritos, puede incluirse o calificarse el "Breviari d'Amor".

Hay compendios similares en el Medievo que llevan títulos como "speculum", "opus majus", "miror", "image", etc. Todos tenían como objetivo abarcar la totalidad del mundo a través de la concordancia de la fe con el saber y la aplicación de todas las investigaciones y pensamientos disponibles (1).

En este sentido, el "Breviari" es una enciclopedia comparable a las que en el siglo XIII nacieron en Occidente; sin embargo, más incompleta, ya que la gramática, la aritmética, la geometría y la arquitectura no aparecen, y la medicina se reduce a las propiedades curativas de algunas piedras y plantas. Las únicas ciencias tratadas con cierta amplitud son la geografía física, la astronomía, la astrología, la meteorología, la mineralogía y la historia natural. Es probable que Ermengaud estuviera bastante al corriente de todo lo que se conocía en su época. No obstante, es el

espíritu científico, mucho más que la ciencia, lo que le falta; por lo tanto, está muy lejos de igualar, bajo la perspectiva de utilidad, al "Speculum majus" de Vincent de Beauvais. La teología, la angeología, la demonología, la antropología mística, la Historia Sagrada y el estudio de las Escrituras ocupan un lugar privilegiado en su obra, ya que estas ciencias sagradas dan respuesta a los problemas religiosos y morales que afectaban a su época y a su entorno, siendo para él los primeros de todos y los que le permiten establecer entre los dos mundos (el de Dios y el de lo creado) una unidad metafísica que es la del amor (2).

2.b.- Aclaración del suplemento "d'Amor" en el título.

Para Ermengaud, todo es amor; todo es una manifestación suya. Y, bajo esta relación, se muestra muy superior a Vincent de Beauvais. Su doctrina presenta una coherencia (que coincide, por otra parte, enteramente con las constantes del pensamiento de "oc", fundado sobre esta misma metafísica del amor), una firmeza de pensamiento y una trama sistemática que están lejos de tener, al mismonivel, las enciclopedias contemporáneas (como "Li Livres dou Tresor" de Brunetto Latini, "L'Image du Monde" de Gautier de Metz y el citado "Speculum majus" de Vincent de Beauvais), mucho más completas, sin embargo (3). Así pues, Ermengaud tratará de unir y ordenar en su obra los conocimientos científicos con la teología y su interpretación del amor. Una de las ideas maestras de la obra reside en que el mundo, en sus diversas manifestaciones, es una emanación del amor general que se aplica a Dios, al prójimo, a la mujer y a los bienes temporales. Sitúa el principio religioso como base moral de la vida social, y se sirve para la instrucción

de los fieles de la ilustración religiosa de la misma manera en que vitrales y capiteles de iglesias adoctrinaban a los asistentes iletrados (4).

3.- Situación histórica en que aparece el "Breviari d'Amor".

Comenzada su composición en 1288, tal y como indica su autor, el "Breviari d'Amor" se inscribe dentro de unas coordenadas espacio-temporales muy precisas que hay que tener en cuenta para comprender y valorar el sentido de la obra. A fines del siglo XIII, en el Languedoc, aún pervive, de forma más o menos encubierta, la herejía cátara; si bien gran parte de la estructura de su comunidad había sufrido un golpe de muerte unos cuarenta años antes (1), aún contaba la herejía con numerosos adeptos, según puede comprobarse por las actas inquisitoriales que se continuarán hasta bien entrado el siglo XIV (2). A su vez, el fenómeno cátaro revistió tal importancia y magnitud que es lógico que aún influyera sobre aquellos que pretendían erradicar definitivamente la herejía en Occitania. Más aún, la sociedad de esta zona había vivido, al menos durante algo más de siglo y medio, inmersa en esta situación y muchas sus ideas podían permanecer aún en las gentes sin que pensaran que se tratara de ideas heterodoxas. Así pues, el propósito del "Breviari" es el de presentar un compendio de todas las verdades de la Iglesia opuestas a las doctrinas de los herejes y, como tendrá ocasión de comprobarse, de elementos que potencial o realmente podían significar un peligro para el dogma (tales como los judíos o las concepciones morales de "fin'amors"). De esta forma, antes de continuar con los manuscritos del "Breviari" se hace necesario un estudio de lo que fue el catarismo.

3.a.- Primeros atisbos: Circunstancias que favorecieron la herejía posterior.

Los primeros hechos los narra Raoul le Glabre. En Vertus, cerca de Chalons-sur-Marne, en el año 1000, un campesino llamado Leutard tuvo una revelación mientras labraba su tierra. Al regresar a su casa, echó a su mujer para vivir en castidad, según lo prescrito en las Escrituras; entró en la iglesia del pueblo y rompió la imagen del Salvador; posteriormente, exhortó a sus vecinos a no pagar el diezmo; además, parecía que rechazaba una parte del Antiguo Testamento ("los profetas refirieron en parte cosas útiles, en parte cosas en las que no había que creer") (3). Inquieto por los progresos de este movimiento, el obispo de Chalons, Jébuin, hace detener a Leutard que, convicto de herejía, se suicida.

El cronista aquitano Adhémar de Chabannes refiere la presencia de herejes en su región entre 1017 y 1022: Niegan el bautismo y la cruz, se abstienen de tomar alimentos y "fingen castidad"; algunos de ellos fueron descubiertos en Toulouse y expulsados.

En 1022, otro caso de herejía es referido por los dos cronistas citados, por la comunicación del monje André de Fleury y por el informe de Paul, monje de Saint-Père de Chartres, del sínodo reunido en Orléans en esta ocasión: Dos sacerdotes eminentes, Lisois (canónigo del capítulo de la Catedral) y Etienne (miembro de la Colegiata de Saint-Pierre y confesor de la reina Constantza) niegan la Encarnación y Pasión de Cristo; asimismo, transmiten los dones del Espíritu Santo que permiten comprender el "sentido de las Escrituras" mediante la imposición de manos; no obs-

tante, este gesto, muy frecuente en la Iglesia, no hay que asimilarlo aún al "consolament" ("consolamentum") de bogomilos y cátaros (4). Por orden de Roberto el Piadoso, estos herejes fueron quemados junto con sus discípulos principales, un total de catorce.

En 1025, Gérard de Cambrai, obispo de Arras y de Cambrai, presenta ante un sínodo reunido en la Catedral a los herejes que, en Arras, acaban de ser apresados; según ellos, la salvación no emana de gestos administrados por sacerdotes indignos y a través de cosas materiales, como el agua del bautismo, el óleo de la ordenación y el pan y el vino de la Eucaristía; la cruz sólo es un trozo de madera y las iglesias, unos montones de piedras; se ridiculiza la veneración de las reliquias; la jerarquía eclesiástica carece de valor; los niños no pueden sacar ningún beneficio del bautismo ya que no tienen uso de razón y no han deseado este sacramento; la purificación de los hombres procede de la justicia de Cristo sin la ayuda del sacramento; por último, no admiten el matrimonio, rechazan la violencia y viven de su trabajo en comunidades igualitarias.

En 1028, en Monteforte, cerca de Asti, Landulfo, cronista de fines del siglo XI, transcribe el discurso de Gerardo, jefe de una secta cuyos miembros se hacen llamar hermanos: Rechazan la Eucaristía y la misa; niegan la Santísima Trinidad y la utilidad del bautismo; no admiten los sacramentos administrados por sacerdotes indignos; muestran una actitud de respeto a la carne ("Enaltecemos la virginidad... nunca hacemos uso de la carne como alimento... nadie hace uso de nuestra hermana carnalmente"): En lo sucesivo,

los esposos han de vivir en amor fraterno. Cristo nunca se encarnó: "nació de las Santas Escrituras"; por consiguiente, una María incorporal se encuentra identificada en el Evangelio. Cristo es el "alma del hombre, bienamado de Dios". Esta aversión a la materia, a los cuerpos, al mundo terrestre, conduce al miembro de la secta a esperar la muerte con gozo, incluso a ir a su encuentro (5).

Finalmente, los últimos ejemplos de herejía en el siglo XI vuelven a encontrarse en la diócesis de Chalons entre 1043 y 1048. Algunos campesinos que se reúnen en secreto rechazan el matrimonio y son vegetarianos porque, dicen, el Antiguo Testamento prohíbe matar animales. A partir de este momento, parece que se vive un período de calma relativa en la Iglesia durante medio siglo (6).

Los movimientos heréticos del siglo XI no son casos aislados. Se percibe una cierta inquietud, manifiesta en distintos focos de contagio. Parece ser, según testimonios de algunos cronistas, que la herejía puede tener una procedencia italiana; no obstante, también se piensa en un posible origen que se hallaría en la Lotaringia de tiempos de Carlomagno, esto es, en la cuenca del Mosa y del Mosela. Se perfila una zona herética septentrional, cuyos puntos principales de referencia serían Orléans, Arras, Chalons y Lieja, y que mantendría relaciones, por un lado, con Aquitania y, por otro, con la Italia septentrional. A su vez, la Península Italiana mantuvo contactos con el Oriente bizantino; por lo tanto, cabe preguntarse si habría alguna relación entre estos gérmenes heréticos y las sectas balcánicas.

Se conoce, por un texto del 972, "El discurso contra la herejía de los bogomilos de Cosmas el Sacerdote", la implantación en el siglo X en el reino de Bulgaria de una herejía predicada por un sacerdote rural llamado Bogomil. En este texto, pueden apreciarse semejanzas entre los miembros de la secta búlgara y los herejes de Arras y Monteforte: La misma proscripción del bautismo, el mismo horror a la carne, el mismo rechazo a la cruz, la misma condena al matrimonio ("llaman servidor de Mammon a los hombres que se casan y viven en el mundo"); en ambas zonas, se rechaza el derramamiento de sangre. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: La herejía de los bogomilos es claramente dualista; para ellos, el diablo (Sathanaël) es el creador del mundo material: "Todo cuanto en la tierra está marcado por la muerte, dotado o privado de alma, lo atribuyen al diablo; puesto que, oyendo en el Evangelio al Señor relatar la parábola de los dos hijos, consideran que el hijo mayor es Jesucristo, y el más joven, el que se descarría lejos de su padre, según ellos, es el diablo" (7). Sathanaël aparece identificado como el creador del Génesis. El Antiguo Testamento es un libro diabólico. Abraham, David y el propio Bautista han servido al diablo y descienden al infierno. El mensajero de Dios es Jesús que sólo se hizo hombre en apariencia. Más adelante, se insistirá sobre el dualismo. De hecho, esta doctrina se asemeja mucho a las teorías cátaras de Occidente de los siglos XII y XIII.

Además de esta diferencia fundamental entre los herejes occidentales y orientales del siglo XI, no se posee ningún indicio de contactos entre unos y otros antes del siglo XII. Así pues, es muy probable que la herejía del año 1000 sea indígena; sus se

mejanzas con el movimiento búlgaro pueden explicarse por razones distintas a las de la transferencia: Como se sabe, las ciudades del Norte de la Galia (donde prendería la herejía) fueron los principales focos del renacimiento carolingio. En la atmósfera de los "studia" de Laon, Auxerre, Chartres, Reims, Orléans, Fleury-sur-Loire o Lieja, pequeños grupos de monjes o canónigos vuelven a copiar, a menudo sin comprenderlos, los textos rescatados del vendaval de las invasiones germánicas o recientemente importados del Oriente bizantino; entre éstos, cabe destacar los de Orígenes, el Pseudo-Dionisio Areopagita, Máximo el Confesor y Gregorio de Nisa. A ellos, hay que añadir una obra de uno de los más grandes pensadores del renacimiento carolingio, Juan Escoto Eriúgena, el "De divisone naturae", que gozó de cierta difusión en la Edad Media, así como escritos y cartas apócrifas de S. Pablo, S. Andrés y sus discípulos. Ahora bien, hay que tener en cuenta que, la mayoría de las obras mencionadas, griegas, son neoplatónicas. Su filosofía les encamina a imaginar el alma humana en un proceso migratorio, arrastrada hacia el error, hacia lo carnal o, por el contrario, hacia lo divino. Adaptando esta división a las ideas básicas cristianas, se considera a las almas como espíritus acogidos, desde el origen, a la contemplación divina, como si se trataran de ángeles. Pero el hombre pecó y este pecado tiene como consecuen-cia la división del hombre en sexos; según Juan Escoto: "Si el hombre no hubiera pecado, nadie nacería de la copulación de los sexos ni por inseminación; mas como la naturaleza angélica, que es una, se multiplica en miríadas infinitas sin dilaciones de tiempo de un golpe, así la naturaleza humana, si hubiera querido respetar el designio inicial, haría eclosión de un único y mismo golpe conservando el número conocido del único creador" (8). El des

tino del hombre es regresar a Dios. Al término del viaje, recobrará su dignidad primigenia en el Cristo resucitado donde, según el mismo Juan Escoto, "la carne es exaltada y convertida en alma razonable". Sin embargo, sólo podrá consumir esta conversión después de haber recorrido el camino de la fe, de haber pasado por el trance de la muerte carnal y de haber recobrado su condición de espíritu puro. El hombre consume su naturaleza en la vida contemplativa antes de ser transportado hacia Dios. Estas ideas son lo suficientemente ambiguas para que de ellas puedan derivarse interpretaciones diferentes. En todo caso, puede enfocarse hacia un horror de la sexualidad. Si el sexo va unido al pecado de Adán, si es su consecuencia, una lectura apresurada puede adoptar una fórmula simplista según la cual la vía de perfección comporta la ruptura con la vida sexual. De esta forma, puede comprenderse algunas de las ideas de la herejía del siglo XI sin recurrir a la influencia bogomila, poco probable en esta época. A su vez, la aversión al sexo puede derivar en un odio al cuerpo, verdadero obstáculo en el camino de la pureza; así, llegar a alimentar el cuerpo con lo mínimo, excluyendo la carne, es un régimen que los herejes no fueron los únicos que lo adoptaron. Asimismo, la visión hiperespiritualista de los griegos y de Juan Escoto puede implicar una tendencia de raíz iconoclasta, ilustrada por dos obispos contemporáneos cuyas obras se leían en el siglo XI, Agobardo de Lyon y Claudio de Turín; este último ordenó que las imágenes fueran retiradas de las iglesias de su diócesis, ya que consideraba que sólo eran ídolos que entorpecían la plegaria y obligaban al orante a inclinarse ante la materia; asimismo, la cruz era un instrumento de suplicio, un escándalo: Cristo nunca dijo que hubiera que adorarla, sino que le ayudaran a llevarla.

Por otro lado, puede observarse una condena de la sociedad del momento por los espíritus más exacerbados por el anhelo del más allá. Esta reprensión debe recaer, en primer lugar, entre los que pretenden ser intermediarios entre Dios y los hombres. Hay que tener en cuenta que la norma del celibato sacerdotal aún no estaba firmemente establecida, y que numerosos sacerdotes vivían con una mujer, lo que los escritos de la época llaman nicolaísmo, que suele ir acompañado de otro vicio, la simonía o comercio de objetos sagrados, por el que un sacerdote, incluso un obispo, compra su función a un príncipe o señor laico. Así pues, es probable que ciertos sectores de la sociedad rechazaran la administración de los sacramentos por parte de sacerdotes indignos; esta cuestión, planteada por los herejes de Arras, les llevó a una actitud de rechazo de los propios sacramentos.

De esta manera, partiendo de las premisas ya vistas, se desencadena una lógica de la herejía: Se sueña con una Iglesia liberada de las concupiscencias carnales, del peso de los intereses materiales y de la seducción de la violencia, cuyos fieles habrían roto con el mundo y con la carne y donde el culto no se aferraba a imágenes. Esta exigencia e intransigencia no constituye aún la herejía. Además, sobre la penitencia, la Eucaristía, el matrimonio y la vida de los clérigos, la Iglesia estaba aún indecisa. La herejía se convertirá en un riesgo cuando una reflexión teológica compleja y mal asimilada pasa a manos de ciertos clérigos ávidos de proselitismo, y tiene adeptos entre laicos inquietos o exigentes que pretenden traducirla inmediatamente en actos, a menudo brutales. Así, Leutar de Vertus debió oír sermones que le estremecieron y le insuflaron una pasión iconoclasta, tomada al prin-

cipio por locura, con lo que él no fue el iniciador de la herejía, sino el portavoz torpe de un predicador ilustrado, formado, muy probablemente, en las escuelas de Chalons o Reims. La herejía toma cuerpo y llega a ser un problema cuando la inquietud religiosa infunde voluntad de conversión. Según como la definían los teólogos, la herejía es una opción. Dentro del cuerpo homogéneo de la doctrina, el entendimiento disocia un elemento determinado, lo examina apasionadamente y lo erige en móvil central de su fe. La herejía es una verdad teológica vista desde una distancia demasiado corta y, por ello, pervertida, descarriada (9). Ante las reacciones de la comunidad, el hereje se obstina (es pertinaz), toma conciencia de que la ruptura se ha consumado, la acepta; luego, alardea de ella.

Antes del año 1000, las herejías no salen de las capillas. Para que lleguen a difundirse, es necesaria una serie de premisas que permitan que la época sea propicia a la meditación y, sobre todo, a partir de ellas, que el pueblo esté dispuesto a acoger las nuevas doctrinas. En torno al año 1000, se apaciguan las invasiones, se asiste a un incremento de la natalidad, se roturan nuevas tierras, se introducen técnicas novedosas, se perfecciona el arado y el tiro de las caballerías, se fundan ciudades; el comercio se aviva. Los itinerarios se revitalizan, apareciendo todo un cosmos viajero, un medio anárquico al margen de las sociedades cerradas, portador de nuevas ideas. Orléans, Lieja, Chalons, Toulouse, Turín y Milán son villas intelectuales, pero también en crucijadas de mercaderes.

Debido al empuje demográfico del campo, muchos campesinos

se establecen en los arrabales de las ciudades renacientes, donde constituyen grupos turbulentos, mal integrados en la vida urbana. En el campo, grupos combatientes a caballo, los "miles", lo recorren dentro del distrito del castillo de su señor para obligar a los campesinos, por medio de la violencia, a que acepten pagar las exacciones convertidas en costumbres que el señor fija. La herejía puede aparecer, entonces, como expresión de los sentimientos de la sociedad.

En este sentido, puede establecerse un paralelismo entre los bogomilos de Bulgaria y los herejes de la Francia septentrional. En el siglo X, los campesinos eslavos de Bulgaria sufren la dominación opresiva de los boyardos, vinculados al poder real. La Iglesia se alía con los señores persuadiendo al pueblo de que las instituciones políticas son perfectas y sancionadas por Dios. Según refiere Cosmas el Sacerdote, muchos se preguntan por qué permite Dios que el diablo acose a los hombres. De esta forma, volviendo la espalda a la Iglesia oficial, los campesinos búlgaros adoptan la herejía, cuyo dogma es simple y permite responder a la pregunta de cómo un Dios bueno puede ser el creador de todas las cosas malas. A partir de ahora, los bogomilos pueden denigrar a los ricos, injuriar al gobierno y odiar al rey. En definitiva, la acogida que la reflexión herética encuentra en el pueblo se debe a que los herejes saben hablarle. Por su parte, en la zona franca, en la seducción que provoca la herejía, la reflexión sobre el papel del diezmo juega un papel importante. La reprobación de las exacciones que pesan sobre el trabajo de los campesinos y la condena de un clero comprometido con la riqueza se confunden.

La herejía va a evitar los lugares habituales de culto, sin

duda por estar ya ocupados por sacerdotes y porque los herejes prefieren hablar con el pueblo allí donde transcurre su vida.

Para la Iglesia, los herejes son preocupantes porque subvierten los órdenes, la distribución de los cristianos en categorías según sus funciones. Esta repartición es providencial y parte integrante del plan divino. A comienzos del siglo XI, se esboza una disposición ternaria, que Gérard de Cambrai detalla en sus sermones contra los herejes: El género humano se halla, desde el principio, escindido en tres partes: Los que se consagran a la oración ("oratoribus"), campesinos ("agricultoribus") y guerreros ("pugnatoribus"); cada uno es objeto, por parte de uno y otro, de atención recíproca. Esta división trifuncional de la sociedad corresponde a las ideas de los clérigos de principios del siglo XI, y el escándalo herético ha sido el pretexto que la ha propiciado. El hereje es un laico que pretende prescindir del clero en sus oraciones y en su trato con Dios: Los ritos son tan inútiles como el diezmo; para él, deben desaparecer las distinciones entre los hombres. La sociedad herética no es revolucionaria, sino una sociedad de mutación que la consume en Dios.

A partir de este momento, la Iglesia ha de poner en práctica mecanismos de represión contra la herejía: Excomuniones, confesiones públicas y hogueras. En primer lugar, la excomunión viene a atentar contra el hereje la seguridad que emana de la vida en grupo: En el siglo XI, se pertenece a una mesnada, a una familia de siervos asociados a un patrono, a un linaje o a una compañía vasallática; más allá de cualquier condición, siempre se es el "hombre" de alguien. Lo verdaderamente propio de la sentencia

de excomunión es la disolución de los lazos invisibles que unen al individuo con el grupo. A partir de este momento, se ha "exterminado" al excomulgado, se le ha excluido, proscrito, aherrojado más allá de los límites del territorio de la comunidad humana a la que pertenece. No le queda otra salida que la muerte. En segundo lugar, la confesión es el reconocimiento por parte del culpable de su indignidad, es el fin que hay que alcanzar por todos los medios. Una vez se ha conseguido la confesión, la sanción cae por su propio peso. Por último, en cuanto a la hoguera, los eruditos pusieron todo su empeño para encontrar a este suplicio antecedentes en Roma y en las leyes germánicas; se trata de un acontecimiento extraordinario al que se ha asociado estrechamente al pueblo. Por ejemplo, Raoul le Glabre pone todo cuidado en precisar que el suplicio fue decidido con el consentimiento popular. La iniciativa parte de la autoridad laica, es una purificación presidida e impuesta por este poder para restablecer la estabilidad de las instituciones. Es claro el sentido de este suplicio: Imponer a un crimen público un castigo a la vez terrible y teatral, impresionar a los espectadores con un horror santificado, y hacer desaparecer cualquier vestigio susceptible de convertirse en reliquia. Así, todo el proceso antiherético debe ser llevado a cabo con la mayor propaganda y hacer que el pueblo se convierta en el actor principal (desde delator hasta brazo ejecutor). Todo el mundo debe quedar impresionado por el poder irrecusable de la ortodoxia. La teatralidad de los procesos confirma el miedo al peligro social que se esconde tras la herejía. Desde ahora, al hereje se le excluye, se le margina, se le abandona a la inseguridad de la soledad.

Se ha dicho que durante medio siglo se acabó con el movi-

miento herético. Esto fue mera apariencia: Champaña, Flandes, Italia del Norte y el Midi francés serán las principales zonas contaminadas por la herejía cátara a comienzos del XII, permaneciendo latente en estas zonas hasta su eclosión, ya mediada la centuria, por los predicadores cátaros.

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XI, con los Papas León IX y Gregorio VII, las condiciones de la Iglesia cambian. Se adopta una actitud de lucha contra la riqueza, las malas costumbres, los abusos de poder de los laicos. Así, la reforma gregoriana supo ganarse, en cierta medida, a las exigentes fuerzas que daban su apoyo a la herejía (10).

3.b.- Motivos por los que surge el catarismo en tierras occitanas.

Los clérigos reprochaban a los cátaros el haberse dirigido a los simples, es decir, a aquellos que no han sido ordenados, los laicos. Así pues, si la acción predicadora de los cátaros hace mella en Renania y en el Norte de Francia y triunfa en Occitania, se debe a que explota una fisura de la Iglesia: Los clérigos de mediados del siglo XII han perdido el sentido de la palabra eficaz. El mal está, de hecho, en la diferencia entre clérigo y laico; esta distinción tiende a convertirse en separación que se traduce, por la palabra y la acción, en menosprecio o conmiseración de los desdichados que viven en el siglo, abandonados al pecado, sometidos al imperio del placer. La auténtica vida cristiana, la única que Dios contempla con agrado, es la del claustro. El clero secular se encuentra en una situación degradada respecto al mon-

je; a ello, hay que unir su escasa formación, como ha señalado Belperron: "el bajo clero, los párrocos rurales medianamente instruidos, y con un género de vida muy similar a la de los fieles de la parroquia... La Iglesia del Midi había abdicado en lo que concierne a la enseñanza. A parte de Montpellier, especializado en medicina y más judío que cristiano, ninguna de las ricas ciudades poseía una escuela de la que haya quedado el nombre. El furor de saber que agitaba las escuelas del Loire y sobre todo la futura universidad de la montaña de Sainte-Geneviève era desconocido en el Midi. Falto de disciplina y de enseñanza, el bajo clero había perdido en parte conciencia de su papel. Salvo notables excepciones, el alto clero, obispos y abades, lleva una vida señorial y totalmente laica, mientras que el bajo clero permanece ignorante y grosero" (11). Parece que hacia el primer cuarto del siglo XIV la situación del bajo clero no había cambiado sustancialmente, como es el caso del párroco de Montaillou, Pierre Clergue (12).

No obstante, la vida laica era necesaria: Hacía falta hombres que combatieran y trabajaran; además, podían casarse, según prescribe el "Decreto" de Graciano, compilación de derecho canónico, redactada hacia 1140.

Tras estas opiniones, se advierte la turbación, la obsesión por la perversidad del sexo en la que está imbuida la vida laica. Todo ello conduce a un desdén hacia la mujer, que para Bernardo el Cluniacense, es origen de todos los crímenes y de todas las impiedades; engaña e induce al mal mediante sus gestos, sus actos, sus artificios. Toda ella es carne; su gozo, su imperio; su luz,

la noche. No soporta el pudor, engendra sin orden ni concierto, esclava del dinero, hermosa podredumbre, dulce veneno, más que viciosa, sepulcro de concupiscencia; es el vicio en persona, la perfidia, lo dañino, incluso el crimen. Esta misogonia clerical trascendía incluso en el monaquismo femenino, que necesita que se le guíe y oriente (una excepción la constituiría la doble fundación de Robert d'Arbrissel en Fontevrault, donde la comunidad masculina se halla sometida desde su fundación a la autoridad de la abadesa); la comunidad religiosa femenina era una especie de anexo de las de hombres, sin autonomía y sin estatuto propios. Además, esas comunidades parecen reservadas a las hijas de la aristocracia.

Las tentaciones de los laicos alcanzan su punto álgido en un lugar de perdición: La ciudad (13). El auge urbano y la expansión comercial son las grandes novedades económicas y sociales del siglo. La generación de 1140 a 1165, la que vio la ofensiva cátara, fue también la que vivió en su punto de máxima intensidad el gran movimiento de roturaciones. En pocos años, se transformó el aspecto rural de Europa. La extensión de espacios cultivados y la mejora en los rendimientos agrícolas desembocó en la mejora de excedentes negociables. La vida de las nuevas ciudades o de las antiguas en pleno crecimiento se alimentó de esos excedentes. Los mercaderes de Oriente remataban, a costa de los musulmanes, al amparo de las cruzadas, la conquista del Mediterráneo; la vida mercantil, alentada a comienzos del siglo XI, se encuentra estimulada, activada. La moneda vuelve a ser de uso corriente. En determinadas ciudades se organizan ferias en fechas fijas, siendo las más célebres las de Champaña, las ubicadas en las riberas del

Rhin y las del condado de Toulouse.

Este florecimiento de las ciudades coge desprevenida a la iglesia. Desde época carolingia, la Iglesia se acostumbró a la so ciedad rural, caballeresca y feudal. Convierte la caballería en una institución de paz basada en una ideología de servicio y sacrificio. Sacralizó el homenaje y se adaptó a la economía señorial. Durante y después de las invasiones, la vida de la Iglesia se de senvolvió encogida dentro de las antiguas ciudadelas romanas. En torno a la Catedral, una pequeña población vivía al servicio de los clérigos. Así, cuando los habitantes de los nuevos barrios de mercaderes, que emergían alrededor de la antigua ciudadela, se agruparon en sociedades cuya ayuda mutua para obtener de sus señores el reconocimiento de los nuevos derechos, se juzgó intolerables sus pretensiones. El movimiento comunal del Norte de Francia chocó con la hostilidad del poder tradicional de la Iglesia. Para sus representantes, la ciudad, tal como emerge de las trans formaciones del siglo XII, es la expresión del orgullo del hombre que pone en cuestión el orden del mundo: Es signo de desorden y de violencia.

En la ciudad se dan casos: La irrupción de una nueva rique za y de una nueva pobreza. Si la primera puede obtenerse rápidamente, la segunda puede ser total. Es comprensible que los monjes, cuyo origen es rural, construyeran una ideología antiurbana (14); así, Ruperto, abad de Deutz, traza un fresco histórico inspirado en la Biblia: El mal empieza con Caín, origen de la perdición: El autor de la primera ciudad enfrentado con Abel, el justo, cuidador de rebaños; sigue a continuación Jericó, Sodoma y Gomorra, la to

rrer de Babel. Según S. Bernardo y los cistercienses, a Dios no le agradan las ciudades ni sus habitantes.

Dentro del marco de lo que se ha venido exponiendo, se entenderá mejor el sentido del nacimiento de la herejía cátara, a lo que hay que añadir la relativa eficacia de su predicación. En este sentido, el principal valor de los perfectos se basa en la dignidad personal de su vida. Sus actos y sus palabras parecen concordar perfectamente. Los que les escuchan no pueden acusarlos de hipocresía. La vida de los perfectos era austera; aunque su iglesia fuera rica, en el Midi no se les podía acusar de abrumar a los laicos por la ostentación de su lujo ni por su actitud desdenosa. Trabajaban; algunos eran médicos, otros tejedores, otros trabajadores agrícolas. En el ejercicio de sus funciones, entraban en contacto con el pueblo creyente al que alentaban y preparaban para el "consolament", o rito de acceso a la comunidad cátara. Entre perfectos y pueblo, no había barrera alguna. A su vez, esta predicación se sirve del Evangelio traducido en lengua vulgar 615) y, en consecuencia, accesible a todos, interpretado además en su sentido literal, de forma clara e inteligible. El catarismo parece dar respuesta a cuestiones dejadas pendientes por la Iglesia (¿qué puede haber de común entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas, entre la belleza y la fealdad?), proponiendo una explicación y una solución. El mundo es desdeñable, ya que es obra del diablo o principio malo. La tierra es el infierno. La unión carnal es diabólica porque es un medio a través del cual hombre y mujer participan en la empresa de introducir, generación tras generación, almas en cuerpos de barro. No obstante, existe la posibilidad de romper el círculo infernal sólo con recibir el "con

solament" a la hora de la muerte.

Por otro lado, el problema de las mujeres también queda resuelto. Ella, en el pensamiento cátaro, es el instrumento de la caída de los espíritus celestes. Una mujer embarazada no tiene derecho a adorar a un perfecto; no obstante, la mujer consolada se encuentra, en cierto modo, liberada de su sexo; así, las perfectas son rigurosamente iguales a los perfectos, y pese a que no se encuentra ninguna que haya alcanzado el "status" más alto en la comunidad cátara, debe subrayarse que esas distinciones no constituían una jerarquía de dignidades, sino de funciones: Los hombres eran obispos y diáconos porque por naturaleza estaban más aptos para soportar la vida vagabunda y peligrosa.

Una vez vistas las causas de la difusión del catarismo en tierras septentrionales y del Midi, cabe preguntarse por qué no se consolidó, al igual que en Occitania, en el Norte. Para ello, pueden aducirse tres factores: En primer lugar, al igual que en el siglo XI, la intervención del pueblo. Grupos amotinados arrastran hasta la hoguera a todos los herejes cuya sola presencia puede desencadenar la cólera de Dios. En segundo lugar, hay que tener en cuenta la calidad de los adversarios de la herejía: Los obispos han gozado de la influencia del gran movimiento de investigación y educación protagonizado por las escuelas catedralicias y colegiales del siglo XII. Estas escuelas reanudan el trabajo interrumpido del renacimiento carolingio: Chartres, Laon, Reims, Autun, Orléans, son centros de intensa actividad cultural. A principios de la segunda mitad del siglo, París instaaura su supremacía intelectual. Frente a esta concentración que aparece en el Nor

te, el Midi parece un desierto escolar. Así, en las zonas septentrionales, se aprende a conocer mejor las Escrituras; se descubren sus múltiples sentidos; se establecen paralelismos con lo que ha quedado a salvo de la cultura antigua; se discute con gente que acude de todos los rincones de la Europa cristiana. Paulatinamente, se van fijando los métodos. El balance de esta reflexión proporciona mejores armas intelectuales a los cuadros de la Iglesia francesa contra la herejía. Por último, en el Norte existe una estrecha solidaridad entre los poderes religiosos y civiles. Las casas de los reyes y de los grandes señores feudales abundan en clérigos instruidos y activos. En ello, hay que ver, sin duda, una consecuencia del compromiso con que se cerró en el Norte la crisis gregoriana: La designación de los obispos y de los abades es el resultado de transacciones entre los capítulos y el rey sobre el que recae la investidura temporal de las iglesias. Cuando se trata de discutir sobre los candidatos, se tiene en cuenta la calidad moral, social e intelectual. El alma de cancellerías y tribunales son hombres que en su mayoría han pasado por las escuelas mencionadas. Ayudan a los magnates laicos a reflexionar acerca de las bases de su poderes, a utilizar todos los resortes del derecho feudal y también las armas que puede proporcionar la iglesia. El rey puede representar (junto a grandes señores feudales como el conde de Flandes) el brazo secular del que la Iglesia tiene necesidad para reprimir a los perturbadores del orden. Comienza a perfilarse la noción abstracta de "corona" como símbolo del orden del mundo. La perturbación provocada en la Iglesia por los herejes es particularmente grave, puesto que compromete seriamente el orden social y parece una guerra dirigida contra Dios mismo (16). No se trata ya sólo de un problema de dogma y moral,

sino que los herejes atacan la estructura misma de la iglesia oponiéndose radicalmente a su acción (17). Al atacar a la Iglesia en su totalidad, se determina la persecución implacable contra los herejes.

3.c.- Nacimiento del catarismo.

Si en la primera mitad del siglo XI el tipo de laico buen cristiano era el rico que tiende a empobrecerse por su inclinación a dar limosnas, construir edificios para el culto, generoso con las iglesias, pero que conserva su "status" social, en los albores del XII, el ideal del Cristianismo se centra en la imagen del hombre que se despoja de todo, de sus riquezas materiales, pero también de su arrogancia, de la seguridad ligada al poder y de la cálida pertenencia a un grupo humano muy solidario. Este ideal se encarna en el ermitaño, que no tiene que ser forzosamente sedentario, y que divulga el Evangelio en las regiones que atraviesa. Una nueva oleada de herejes, encrespada por esos andariegos, surgirá de la amargura que les provoca la reforma gregoriana (que ha permitido recuperar en provecho de obispos y abadías los derechos sobre tierras y hombres que los señores laicos habían detentado desde el siglo X). Algunos de estos ermitaños y predicadores itinerantes fueron utilizados por los Papas.

Los cátaros no fueron los primeros que imaginaron una predicación nómada basada en el ejemplo de pobreza evangélica. Un buen número de estos predicadores aceptaron fundar nuevas comunidades religiosas, alejadas de los lugares habitados y sometidas a la obediencia de una regla, entrando dentro del orden establecido.

Así, fue fundada la cartuja por S. Bruno; la abadía de Grandmont en el lemosín por Etienne de Muret; la abadía de Fontevrault en los confines de Poitou, Anjou y Turena por Robert d'Arbrissel y Cîteaux en Borgoña por Robert de Molesme. No obstante, otros predicadores eran irrecuperables.

Tal es el caso de Pierre de Bruys, un sacerdote del Delfinado que recorre el Sur de Francia durante la primera mitad del siglo XII. Hacia 1138, Pedro el Venerable, abad de Cluny, escribe un tratado contra los seguidores del agitador y donde detalla su ensañamiento: Profanan las iglesias, derriban los altares, que man las cruces, golpean a los sacerdotes, rebautizan a las gentes. Pronuncian las negaciones heréticas del siglo XI: La Eucaristía, el bautismo de los niños, los lugares habituales de culto. Acabó siendo quemado en las proximidades de la abadía de Saint-Gilles. uno de sus discípulos, Enrique de Lausana, toma el relevo; encuentra terreno propicio para la predicación y la acción en la región occitana, atestiguándose su presencia en Albi y Toulouse en 1145.

A partir del siglo XII, se tiene constancia de la existencia de un nuevo tipo de herejes que aparecen en torno a las ciudades anteriormente afectadas por los movimientos del siglo precedente. Entre ellos, hay una distinción entre los que se limitan a creer en las ideas de la secta y los "apóstoles" (llamados más tarde "perfectos") que llevan su compromiso hasta sus últimas consecuencias. Aunque partidarios de una visión radicalmente diferente del cristianismo, se organizan como comunidad jerarquizada, queriendo transformar la Iglesia Católica desde dentro partiendo de las exigencias del Evangelio. Se advierte que niegan el juramen-

de búlgaros. Sus vecinos los provenzales ("provinciales") atraídos por su predicación abrazan sus errores y organizan en el Mediodía los obispados de Carcasona, Albi, Toulouse y Agen. Siempre desde Francia enjambra en Lombardía un grupo cátaro que se instala en el Piamonte en Roccavione, cerca de Cuneo, bajo la dirección de un obispo muy metódico, para penetrar después en la región napolitana" (18).

Las cruzadas (19) determinaron un incesante movimiento de hombres entre Occidente y Oriente. Antes de la cuarta, un buen número de cruzados, llegados separadamente o en pequeños grupos, pasan a Constantinopla. Algunos regresaron a su tierra siendo portadores de ideas nuevas. Las regiones de donde partió el mayor número de cruzados (Francia, Renania, Aquitania y Lombardía) son aquellas en las que tomó cuerpo, a mediados de siglo, el movimiento cátaro.

El primer obispo francigeno (en realidad, el segundo occidental, porque desde 1143 se registra uno en Colonia) parece que tuvo, efectivamente, su sede en el monte Aimé. En cuanto a los meridionales, el primero es un albigense: En 1165, en Lombers, al Sur de Albi, el obispo de esta ciudad convoca una asamblea de juristas, un tribunal de justicia a aquellos que se hacen llamar "bonshommes" ("boni homines"); el jefe de la secta de los herejes de Lombers es Sicard Cellerier. El resultado de esta reunión da lugar a una condena puramente teórica. A partir de este momento, en l'Ile de France comenzará a designarse a estos herejes meridionales con el apelativo de albigenses. El término "búlgaro" ("burgari" o "bugari") sólo empieza a aparecer en las crónicas en

los primeros años del siglo XIII, aunque su denominación popular, "bougres", quizá sea más antigua.

En la geographia del catarismo, lo que los autores eclesiásticos llaman la "Provincia" (la antigua "provincia" romana, la Narbonense, Occitania, en fin) no es el lugar de origen ni el centro más antiguo. Los cátaros de Occitania guardaron el recuerdo de sus orígenes septentrionales.

Con el curso de los años, los responsables de la Iglesia comienzan a inquietarse. En el caso de Egberto de Schönau, se establece un censo de los nombres con los que los cátaros suelen designarse y de los apodos con los que el pueblo los nombra: "Hos nostra Germania, Catharos; Flandria, Piphles; Gallia, Texerant, ab usu texendi appellat", a su vez, los llama también "manicheos" y los considera descendientes de la secta de Manes ("Sermones contra catharos": Sermo I, 1.3; PL.: 195, cols. 13 y 16); este término ya lo había usado Adhémar de Chabannes en el siglo XI, recuperándolo S. Bernardo, que lo había encontrado en S. Agustín, para designar a sus nuevos adversarios. También, y es posible que en virtud de su rechazo de la naturaleza divina de Cristo, son conocidos como "Ariani". Mucho después, a principios del siglo XIII, Alanus de Insulis sigue situando, implícitamente, cierta conexión entre maniqueos y cátaros; aquéllos fueron atacados por S. Agustín, S. Hilario, S. Jerónimo "et caeteris Patribus orthodoxis" ("De Fide Catholica": Prologus; PL.: 210, col. 308), por lo tanto, teniendo en cuenta estas autoridades, se dispone a refutar a estos nuevos maniqueos (no obstante, ya se verá cómo, en realidad, los contactos con esta secta son menos importantes que con

los gnósticos, donde hay que buscar su mayor semejanza). Se comienza a buscar en la historia de la Iglesia hechos que permitan comprender mejor lo que en estos momentos está sucediendo: Las poblaciones medievales, tanto como las Iglesias y sus heresiólogos, y lo mismo Inocencio III, clasifican los errores de esta época bajo la rúbrica de heresiarcas conocidos y célebres (como Cerdon, Mani y Arius), vista la similitud de ciertas reacciones antisacramentales como las describe Evervin de Steinfeld y de creencias abiertamente dualistas (20). La expresión albigenses, muy utilizada en Francia, tiene su raíz en la ciudad de Albi, contaminada por el dualismo, pero no más que otras del entorno occitano. El cronista Pierre des Vaux-de-Cernay advierte en la introducción de su obra que usa este término de forma genérica en algunos pasajes de su obra, pues por él se tiene la costumbre de reconocer a los herejes del Midi francés. La expresión "publicanos", usada entre otros por el inglés Guillermo de Newburgh, parece una corrupción del término "paulicianos", en virtud de la creencia de una filiación oriental. El nombre "patarinos" aplicado a los dualistas, parece o bien una confusión (patarini=catarini), o bien una grosera simplificación que pretendía medir a todos los disidentes por igual, en especial desde la segunda mitad del siglo XII. Otros términos tienen un sentido más restrictivo, como el citado de "tisserands" (por el predicamento de la herejía entre los tejedores), albanes concorenses (del nombre de dos ciudades italianas) (21).

Comienzan a organizarse concilios para discutir sobre el problema de la herejía: Primer Concilio de Reims en 1148, Segundo en 1157; Tours, en 1163. En ellos, se describen los síntomas para preparar la contraofensiva: Está claro que se trata de una

herejía dualista basada en el enfrentamiento entre el bien y el mal.

1167 es la fecha que cierra lo que podría llamarse prehistoria del catarismo, con el Concilio de S. Félix de Caraman, conocido a través de un documento tardío del siglo XVII que, presumiblemente, es copia de otro mucho anterior; aunque su autenticidad ha sido puesta en duda (22), la mayoría de los historiólogos lo considera verdadero.

En 1167, en el castillo de S. Félix de Caraman, una gran multitud de hombres y mujeres de la comunidad de Toulouse y de otras vecinas (Albi, Carcasona, Agen) se reunieron para recibir el "consolament" (23) de manos del "papa" (hay que poner especial cuidado en cuanto a la utilización de términos jerárquicos de la asamblea cátara) Niketas, llegado especialmente de Oriente para organizar la comunidad de Toulouse según el modelo de las siete iglesias de Asia. Participan en la reunión los obispos Robert d'Epernon (de la iglesia de los franceses) y Marcos (de Lombardía). Son ordenados otros seis más: Robert d'Epernon, Marc, Sicard Cellerier (obispo de Albi), Bernard Raymond (de Toulouse), Guiraud Mercier (de Carcasona) y Raymond de Casals, elegido por los "homines Aranensis", con lo que puede ser posible que, a través de este personaje, se efectuara la propagación del catarismo por tierras de Cataluña (24). Tras estas ceremonias, se constituyeron comisiones para delimitar los territorios de las diócesis de Toulouse y Carcasona.

Se conoce la existencia del "papa" ("papas"="abbas") Niketas,

al que se alude en documentos italianos. Es obispo de Romanía, es decir, de Constantinopla. Antes de dirigirse a Occitania, visitó en Lombardía al obispo Marc (o Marcos). La reunión de S. Félix es de vital importancia. A ella, acuden los dignatarios de las comunidades cátaras de Occidente. Se pretende organizar la asamblea cátara de manera estructurada, convirtiéndose, pues, en una contra-Iglesia que tiene un dogma con reglas fijas. No obstante, a partir de ahora surge una división (en líneas generales) entre dos zonas. Al principio, entre los cátaros de Occidente, el principio malo se veía como un espíritu rebelde enfrentado al Dios único. Niketas ha combatido en Oriente y en Italia contra este dualismo mitigado y ha querido substituirlo por un dualismo absoluto. El principio malo sería una divinidad que rivaliza con el principio bueno. Por último, hay que tener en cuenta un aspecto interesante: El lugar de la conferencia. En 1167, los cátaros de la Francia septentrional están acorralados y perseguidos; saben que en el Midi su culto se ejerce con cierta libertad. La reunión se lleva a cabo en la región tolosana sin que su conde y obispo, ni los obispos de Albi y Carcasona, se crean obligados a intervenir, aunque en absoluto pueda hablarse de tolerancia (25).

3.d.- Expansión del catarismo en Occitania y Cataluña.

La implantación de la herejía en el Midi se observa primero al Sur de Albi y al Este de Toulouse, lo que se conoce como "abanico cátaro tolosano" (26), donde hay una compleja población concentrada en los "castels" en que coexisten señores ("domini"), caballeros ("milites"), burgueses ("probi homines") y hombres del pueblo ("barriani"). Así pues, en los campos albigenses, tolosa-

nos y carcasonenses, surge una especie de urbanización precoz. El Quercy estaba dentro de la zona de influencia de la herejía cátara, por lo menos Moissac, así como Gourdon, Montpezat y Castel-Nontratier. Se conoce la existencia de un obispo cátaro en Agen. Hacia el Sur, la implantación parece más sólida; se hallan fuertemente insatados en Mirepoix. Un grupo se estableció en Lavelanet. Los había en Saverdun, Tarascón y en el valle del Ariège. Hacia el sudeste, a poca distancia de Béziers, residían también en Servian (27).

Los reinos hispánicos se vieron influidos también por el catarismo. El caso de la Corona de Aragón es perfectamente explicable si se tiene en cuenta las estrechas relaciones mantenidas por sus soberanos con los señores feudales del otro lado del Pirineo. Ello será la causa de la desgracia de Pedro II de Aragón, ferviente ortodoxo, perseguidor de cátaros y valdenses a través de la constitución de 1197, y que acabará por enfrentarse con la Iglesia romana. Asimismo, fueron las relaciones económicas entre uno y otro lado del Pirineo las que favorecieron la entrada de la herejía en territorio catalano-aragonés (28). Cataluña se convirtió en refugio de cátaros occitanos perseguidos que llevarían su doctrina hasta las tierras de repoblación en Valencia y Baleares (29). Sobre su carácter, el catarismo catalán es hijo del dualismo occitano (30).

De los estados occidentales ibéricos, parece que hay referencias de herejes en Burgos, Palencia y León, situadas, precisamente, en el Camino de Santiago (31), siendo el foco leonés, posiblemente, el más estrictamente cátaro (32), lo que motivó el

testimonio que de la condena promulgada por Fernando III se recoge en los "Anales Toledanos", y sobre todo a la "De altera vita fideique controversiis adversus albigensium errores" de Lucas de Tuy (33), cuyo objetivo es poner en guardia a los poderes públicos contra posibles influencias de las herejías ultrapirenaicas en la Corona castellano-leonesa (34).

En la difusión y labor de agitación de la herejía, las ciudades, por lo menos las más grandes, las "cités", esto es, las sedes episcopales, no jugaron el papel que cabía esperar. La tolerancia no era sistemática incluso en el Languedoc; dependía de la mayoría que detentaba el poder comunal; en las numerosas ciudades del país de "oc" donde, con el favor de las instituciones de Paz, el obispo había usurpado más o menos el poder civil, era casi nula. En esta época, la comunidad cátara no se atreve a instalarse en las ciudades episcopales; sus obispos que tienen casi el mismo territorio residen en los alrededores: Lombers para Albi, Saint-paul-Cap-de-Joux para Toulouse. Se ha utilizado mucho, para explicar la implantación cátara en el Midi, el tema de la pequeña nobleza de los "castra", de las villas fortificadas. Arruinada por la ausencia del derecho de primogenitura y la multiplicidad de divisiones, habría abrazado la herejía para poder usurpar los bienes de la iglesia. Esta hipótesis no concuerda con los hechos. En la época de S. Bernardo (1145), se alejan de la ciudad episcopal para hacerse perfectos. Ya no tienen necesidad de hacerlo hacia 1178-1180 cuando están inquietos por pequeñas expediciones cistercienses sin futuro. Pero una nota de la historiografía de S. Bernardo es ciertamente pertinente: Los nobles protegen la comunidad cátara porque ella les paga. Incluso tras la derrota, cuan

do su madre o su hermana están en los bosques o en Montségur, los caballeros meridionales recibirán un salario de la comunidad cátara para su guía (es decir, protección en desplazamientos) y su asistencia armada. Sería igualmente imprudente hablar de tolerancia en el Midi evocando la presencia de importantes comunidades judías. Estas sólo existían en señoríos eclesiásticos que sacaban de ellos importantes subsidios: Arzobispo de Narbona, abades de Lagrasse o de Saint-Antoine de Pamiers. Los cátaros nunca fueron admitidos en su territorio. Incluso en Toulouse, los cónsules se inclinaron a veces hacia la represión. Antes incluso del sitio de Toulouse, de la llegada de un obispo cisterciense, elocuente y ávido, Folquet, antiguo trovador de Marsella, la tensión no dejaba de existir entre las dos comunidades, sin hablar de la valdense. Esta tensión divide la sociedad en dos campos: Católicos y valdenses de un lado y cátaros del otro, penetrando la división hasta el interior de las familias. La cruzada, de la que posteriormente se hablará, hizo perder a la comunidad cátara cerca de 800 perfectos y perfectas en las hogueras de Minerve, Lavaur, Cassès, Labécède, pero se conoce un cierto número de entre ellos, de los más importantes, que atravesaron esta época. Los registros inquisitoriales, para el período que precede a la caída de Montségur, dan alrededor de 1050 nombres de perfectos y perfectas. Así, se puede evaluar hacia 1500 ó 2000 el número de los que había antes de la cruzada. Es mucho más que los efectivos monásticos de la Iglesia romana, mucho menos que los del clero regular, salvo en las localidades del Lauragais donde la concentración de casas de perfectos es excepcional. Sobre el millar de perfectos conocidos, se cuenta un tercio de mujeres, un quinto de nobles, porcentaje considerable si se considera la adhesión a la herejía, pero,

por el contrario, débil si se asimila (al menos socialmente) la profesión de perfecto a la de monje. En la Iglesia romana, los monjes suelen ser todos nobles o de un rango equivalente por la fortuna. Durante los diez años de reconquista, de 1219 a 1229, el carisma va a tender a confundirse naturalmente con la causa nacional, sin ser, por ello, confesado. Es en este período donde puede hablarse verdaderamente de tolerancia, y donde los occitanos pueden elegir entre tres religiones según su gusto o su tradición familiar. El Catolicismo oficial está, de hecho, en plena ilegalidad, pues el país permanece prohibido, y sus fieles son excomulgados en bloque (35).

3.e.- Pensamiento y jerarquía cátaros.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que, si es cierto que los cátaros, frente a los polemistas católicos y a los perseguidores de la Inquisición, se presentaron de forma coherente, no lo es menos que estaban profundamente divididos entre sí. No se puede hablar estrictamente de una división entre dualistas radicales y dualistas moderados: Esta distinción es cómoda para los controversistas en sus demostraciones, y más aún para el investigador que encuentra ahí un marco útil para sus análisis; no obstante, hay que decir, desde un punto de vista rigurosamente histórico, que, de hecho, existió solamente comunidades cátaras, grupos de fieles que se adhirieron al mismo complejo de mitos y que tuvieron el mismo comportamiento religioso. Sin embargo, entre todos fue común la práctica penitencial y litúrgica. De ahí procede la dificultad fundamental para el estudio del movimiento cátaro de caracterizar con precisión las diferentes iglesias y de recoger el espíritu auténtico y profundo que las animó. No obstante, hay dos razones que nos mueven a elegir la clásica, pero inexac

ta, división entre un catarismo absoluto (propio de la zona de Occitania) y uno moderado (de la de Lombardía) en virtud de tres razones: La primera se debe a que este trabajo no pretende ser un estudio exhaustivo del movimiento cátaro, sino sólo una división, en líneas generales, que la Iglesia tuvo de él; en segundo lugar, y en relación con el primer motivo, se ha pretendido situarse desde el punto de vista, no del catarismo, sino del autor del "Breuiari d'Amor", es decir, de un catequista que luchaba contra los resabios heréticos que aún quedaban en Occitania; por último, porque en esta zona, junto con la catalana, es la que interesa para los propósitos de esta investigación. Por tanto, serán escasas las menciones al llamado, muy sucintamente, catarismo moderado (más propio del Norte de la Península Italiana y del final de la herejía en ciertas aldeas aisladas) y a las distintas formas que esta herjía revistió en Occitania; sólo se utilizarán cuando, de forma general, las distintas opiniones heréticas coincidan o como fondo en el que se destaquen las características propias del dualismo absoluto.

3.e.I.- El dualismo.

Una de las características más significativas del catarismo, y probablemente la que da lugar a toda su lógica interna, es el dualismo: Desde el siglo XIII, los polemistas católicos distinguen entre los cátaros dos sistemas: Uno "mitigado", según el cual sólo existe un principio de las cosas; el otro, "absoluto", para el que había dos. El primero corresponde a los bogomilos de Bulgaria y de Asia Menor de los siglos X y XI, adoptado por la comunidad cábara de Lombardía que tenía su centro en Concorezzo, cer-

ca de Milán. Permanece aún no muy bien conocido. El segundo se atestigua en toda Europa, tras haber nacido en Macedonia, al Oeste de Salónica. El Midi sólo conoció este dualismo absoluto (36).

En cuanto a los orígenes del dualismo, hay que tener en cuenta que éste surge cuando es admitido un creador omnipotente y omnisciente y que las cosas del mundo no marchan de acuerdo con la voluntad de ese creador. El dualismo sería un intento de explicación racional de por qué existe el mal en el lo creado. En primer lugar, habría que situar la figura de Zoroastro, cuya cosmología es la historia del duelo que se desarrolla entre Ormuz y Ahriman, con el hombre en juego y la llegada de Zoroastro como eje. Aunque es discutible que entrara en contacto con el mundo judío, éste sufrió un fuerte impacto de su doctrina. El judaísmo posterior al exilio babilónico se vio fuertemente influido por la cosmología procedente del mundo iranio. El esenismo fue deudor de otras influencias en lo que se refiere a sus planteamientos de oposición luz/tinieblas, maestro de la verdad/profeta de la mentira, y en algunas de sus formas rituales. Posteriormente, se verá la influencia que, según las corrientes más modernas de investigación, ciertas sectas judías ejercieron en el nacimiento y formulación del catarismo.

Si el mazdeísmo zoroástrico fue la primera doctrina compacta dualista, será el maniqueísmo la que se identifique en el futuro como sinónimo de dualismo. La vida de Manes discurre entre el 216 y el 277. Su doctrina potencia hasta sus últimas consecuencias el mito cosmológico de los dos principios eternos e inengendrados dotados de un mismo poder: Luz/oscuridad, bueno/malo, Dios/

materia. El maniqueísmo se presenta como una especie de síncrētismo religioso, superador y culminador de todas las revelaciones precedentes. Se mostró con una enorme capacidad organizativa y con un gran poder proselitista. Puede hablarse de una auténtica asamblea maniquea jerarquizada en catecúmenos y elegidos, así como de una gran expansión hacia Oriente y Occidente. Hacia el siglo VI, el maniqueísmo parecía desarraigado en Occidente. Sin embargo, en otros ámbitos geográficos el dualismo seguía latente.

A la hora de analizar las raíces orientales del dualismo del Pleno Medievo Occidental, hay que tener en cuenta tres herejías surgidas y propagadas en el Mediterráneo oriental, que darán lugar a dos corrientes de investigación actuales: Por un lado, la de los paulicianos y bogomilos; por el otro, la procedente de mundo judío de los Qaraítas.

De los paulicianos, se conoce su existencia a través de Pedro de Sicilia en el siglo X. El origen de esta secta parece estar en un personaje desconocido del que sólo se sabe su nombre, Pablo. El territorio de Armenia constituyó un terreno propicio para la herejía. En el siglo V, esta zona se había adherido al monofisismo. Con la invasión musulmana, en Asia Menor y Armenia, los cristianos aspiraron a una simplificación de la fe que les llevó a una ruptura abierta con la ortodoxia. Juan de Otzoun, patriarca católico de Armenia, dirigió en el 720 una violenta campaña contra "los hombres inmundos llamados paulicianos", a los que acusó de adorar al sol, exponer a los muertos en los techos de sus tiendas, negar la veneración a las imágenes, etc. El acento dualista del paulicianismo se acentuó en algunos sectores que ponían énfa

sis en la creencia en los dos principios y en la creación del mundo terrestre por los demonios.

De los bogomilos, ya se ha hablado algo. De su fundador, el sacerdote rural Bogomil, se sabe poco, y hasta se duda de su existencia. Su doctrina se conoce fundamentalmente a través de sus detractores, el presbítero Cosmas y el teólogo Eutimio Zigabenes, y a través de algunas fuentes de inspiración bogomila, como el apócrifo Evangelio de S. Juan, que expone el credo dualista a través del diálogo entre Cristo y el Apóstol. Los bogomilos negaban la Trinidad, el bautismo y la Eucaristía, se oponían a la veneración de las imágenes, su dualismo radical les hacía ver la creación como obra de un principio malo, y rechazaban buena parte de los Libros Sagrados. El bogomilismo se escindió en dos tendencias: Una moderada, conocida como escuela de Bulgaria, y otra radical y extremadamente rigorista a la que se denomina escuela de Dragovitsa. El bogomilismo acabó por identificarse con su patria original, Bulgaria, alcanzando ribetes de una religión auténticamente nacional por la resistencia del país a dejarse dominar por la ortodoxia de Bizancio. A lo largo de los siglos X y XI, saltó las fronteras de su país de origen y contó con un foco importante en Constantinopla (37). Ya se vio cómo Occidente, Occitania en concreto, entró en contacto con las teorías bogomilas.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que las tendencias actuales de investigación sobre el catarismo tratan de ver en este movimiento un neognosticismo más que un neomaniqueísmo (que era, según se vio, como lo concebían los polemistas). El elemento gnostico es más importante en el catarismo medieval que los elementos

judíos y cristianos. Ciertos autores han tratado de llamar la aten
ción, más que en el aspecto maniqueo o bogomilo en, por un lado,
 su carácter ascético, que ha de buscarse en las fuentes de la es
 piritualidad patrística oriental; y, por otro, en los Qaraftas,
 secta judía que sufrió la influencia del dualismo iraní. Esta co
 munidad conoció un verdadero resurgimiento hacia el 800, formán
 dose el grupo de los "Magharuya" o Gentes de la Gruta, entre los
 que se encuentran verdaderos perfectos cátaros que practican una
 estricta ascesis alimentaria. En lugar, pues, de pasar por pauli
 cianos y bogomilos, como se hacía habitualmente, para encontrar
 a los cátaros del siglo XII y establecer la continuidad entre gnos
 ticismo y maniqueísmo de la época antigua y neomaniquea medieval,
 se economizaría, gracias a los Qaraftas, tres siglos, recordando
 que las relaciones a partir del 800 son muchomás frecuentes en
 tre Oriente y Occidente. Además, los Qaraftas tuvieron un espíri
 tu misionero y enseñaron en Occidente. Desde el siglo X, se cono
 ce su influencia en ciertas zonas de los reinos hispánicos. Cabe
 preguntarse si este gnosticismo, en lugar de buscarlo en los Bal
 canes entre los bogomilos, no se mantuvo en Occidente de una ma
 nera más o menos clandestina. Así, por ejemplo, Lucas de Tuy re
 prochaba a los cátaros sus relaciones con los judíos. En este sen
 tido, se sabe, de hecho, que la Kábala nació en Languedoc a fines
 del siglo XII en ciudades como Lunel y Narbona, quizá también Tou
 louse, regiones afectadas más o menos profundamente por el cata
 rismo, del que se comprueba que tiene la misma problemática que
 la gnosis marcionita. Así pues, puede hablarse de ciertas super
 vivencias de literaturas religiosas de los primeros siglos cris
 tianos en este medio. Dentro de este clima de un cierto liberalis
 mo doctrinal que caracterizó al Languedoc del siglo XII, se ve

perfectamente cómo rabinos y perfectos cátaros se comunican sus libros y están de acuerdo en ciertos temas (38). Así, el gnosticismo, combatido y virtualmente arruinado en la Iglesia de los Padres, habría proseguido o encontrado una existencia subterránea gracias al amparo que le ofrecieron las sinagogas: La doctrina de la "merkaba" sólo es, de hecho, un gnosticismo, y una parte de su vocabulario o de sus temas se encuentra en el catarismo. Así se explicaría la angustia, tan característica del "homo catharus", heredera de este judaísmo kabalístico, extraño en este punto a la tradición de la filosofía judía: Angustia ante el mal, la muerte, los poderes demoníacos, el caos ("nihil"). Incluso se comprendería mejor la problemática sexual del catarismo, con su voluntad de unificar al final de los tiempos el masculino y el femenino (39).

Según los cátaros, existe un principio de la luz, o principio bueno, de donde provienen las cosas espirituales, es decir, las almas y los ángeles; y un principio de las tinieblas, o principio malo, de donde proceden las cosas temporales. Si Dios es soberanamente bueno, el mal no puede venir de El. Pero como el mal existe, hay que buscar otro principio. Al inicio del Génesis, se lee que "las tinieblas estaban sobre la faz del abismo". El mundo comenzó por las tinieblas. El mal, pues, es el autor del mundo. Dios es el Dios del Nuevo Testamento, el Dios "vivo y verdadero" (I Tes. 1, 9), el Dios-bondad, "Dieu-bcnesa", el Padre de la Luz (Iac. 1, 17), el Padre justo, "Dieu dreyturier" (Jn. 17, 25) o Padre de los justos, "Payre dels justz", o el Padre Santo, "Payre sant". Su atributo esencial es la estabilidad, que no destruirá nada de lo que ha hecho.

Totalmente distinto es el Dios del Antiguo Testamento, tal como lo describen los Libros Históricos: Varía, se arrepiente de haber hecho al hombre, ordena la masacre de los habitantes de la tierra de Canaan, se deja ver por Moisés, mientras que S. Juan dijo: "Nadie ha visto nunca a Dios" (I Jn. 4, 12); las obras de su Ley no dan vida (Rom. 3, 10-20). Lo que hace es esencialmente transitorio: Se le atribuyen las vicisitudes de este bajo mundo (40).

En el Nuevo Testamento, se dice que Dios Padre ha hecho el cielo y la tierra, pero se trata de los cielos nuevos y de la nueva tierra, de la Jerusalén celeste de la que habla el Apocalipsis. Dios ha hecho todo lo que participa en su ser y en su eternidad, y puede decirse que lo ha hecho por su Verbo, y que sin El ha sido hecha la nada, es decir, el mundo presente que sólo es nada (41).

3.e.II.- Otras creencias cátaras.

Visto lo que constituye el cuerpo de la doctrina cátara, de la que saldrán sus otros planteamientos, es hora de que se hable someramente de ellos, ya que se irán exponiendo con más detalle a lo largo de este estudio. En líneas generales, puede decirse que los cátaros occitanos rechazan el dogma de la Santísima Trinidad; se caracterizan por un marcado docetismo que les lleva a negar la Encarnación, la Pasión y la Ascensión corporal de Cristo a los cielos; sus milagros son vistos como mera alegoría; el papel del Señor en la tierra se reduce a manifestar al hombre el camino para liberarse de su componente material y poder retornar al Creador (así, las antiguas doctrinas de patripasianos y gnósticos cobran

nueva fuerza) (42). Rechazan la mayor parte de los Libros Históricos del Antiguo Testamento, el libre albedrío, los sacramentos, las iglesias como lugares de oración, el valor de las buenas obras, la autoridad papal; rehusan frontalmente la Iglesia Católica. Niegan el infierno y el Purgatorio (la tierra misma es el infierno o, más bien, el lugar donde el alma humana debe purgarse, tras diversas transmigraciones, para llegar a Dios), así pues, todas las almas se salvarán. Rechazan la resurrección de la carne y el Juicio Final. Los perfectos se someten a una castidad rigurosa, ya que la unión carnal es un pecado contra el Espíritu al possibilitar el aprisionamiento de nuevas almas en la cárcel del cuerpo; no obstante, está permitido entre los simples creyentes que, tras diversas transmigraciones, podrán, finalmente, darse cuenta de su error. Rechazan alimentarse con carne o productos derivados de la unión sexual de animales de sangre caliente, tales como leche, queso, huevos, etc. (ya que los animales que proporcionan estos alimentos encierran un espíritu celeste caído). Se les prohíbe el juramento y la muerte de sus semejantes o de animales.

3.e.III.- Jerarquía cátara.

La comunidad cátara, la que llaman Iglesia de Dios, está constituida por la unión de "cristianos"; es decir, de los que han recibido el bautismo del espíritu ("consolament"), que puede realizarse en cualquier lugar. Esta asamblea está formada por otras, particulares e independientes entre sí. Cada una tiene como jefe un obispo asistido por un consejo. Desde las primeras décadas del siglo XIII, el obispo está flanqueado por dos personajes que tienen la dignidad episcopal: El hijo mayor y el Hijo menor,

llamados a sucederle automáticamente. El número de obispos está en función de los efectivos. Por debajo del obispo y sus coadjutores, se encuentra el diácono que tiene competencia sobre un territorio determinado; asegura la predicación y, de manera general, el ministerio de la comunidad, el "consolament" de los moribundos y el patrimonio. Seguidamente, se encuentra el "anciano" ("ancià", en catalán). Se reconoce, pues, la jerarquía paulina: Obispo, diácono y presbítero. El anciano está, en tiempos de paz, a la cabeza de una casa donde viven los "cristianos" de vocación o los que se han convertido en tales por haber sobrevivido al bautismo que han recibido en el curso de una enfermedad. Asimismo, las casas de mujeres tienen a su cabeza a una superiora. Los simples creyentes sólo están vinculados a la asamblea por el compromiso, la conveniencia, de recibir el bautismo en su última hora. Asisten o toman parte de ciertos ritos, tienen un rango de antigüedad, son los destinatarios de la predicación, pero, por su parte, están obligados a hacer el elogio a los perfectos y a la asamblea, y a atraer, si pueden, nuevos creyentes. Algunos de ellos tienen el depósito de los fondos de la comunidad, recogen las limosnas y son los agentes ordinarios de la jerarquía. Dentro de ella, no hay lugar para un clero secular.

A los ojos de sus contemporáneos, los perfectos aparecen como monjes; visten ropas negras y sólo se distinguen de los benedictinos por su barba y sus cabellos largos, que son la réplica de los de los monjes orientales. Para el público, hacerse perfecto o perfecta es considerado como entrar en religión (43). Son los pastores de la asamblea cátara que han recibido el "consolament" de ordenación y el poder de conferirlo. Los cátaros, gene-

ralmente, los llaman "hombres buenos" y se dirigen a ellos llamándoles "mi señor" ("Senher", en occitano). La palabra "perfecto" está tomada en sentido paulino: "Nosotros, que somos perfectos" (Flp. 3), es decir, "cristianos ya formados, pero no por ello consumados en perfección" (44). Como se ha dicho, estaban obligados a mantener la más estricta castidad, ya que, en caso contrario, perdían de forma irremisible el poder de salvar a las almas, e, incluso, los que hubieran recibido su "consolament" lo pierden. Así, han de tener ciertas precauciones: No encontrarse solo en una habitación cerrada con una persona del otro sexo, no tocarla con contacto de la piel, no sentarse en el mismo banco. A su vez, debe abstenerse de comer todo lo que sea carne y provenga de la unión sexual de animales de sangre caliente.

3.f.- Medidas para acabar con la herejía.

3.f.I.- Preliminares.

La primera experiencia es llevada a cabo por S. Bernardo. El abad de Claraval parte hacia el Midi en 1145 a petición del Papa. S. Bernardo es conocido por su palabra, que une a la eficacia intelectual del sermón la fuerza del discurso para derrotar a sus adversarios (45). En este viaje, comprobará el dato principal de la herejía en Occidente: El apoyo que le dispensan los caballeros. Si el mal se propaga (y ello no tiene nada que ver con los cátaros), la culpa recaerá sobre el poder laico. Comprende que los "castels" son la trama del tejido herético. En los países que S. Bernardo conoce mejor (Borgoña, Champaña, Lorena), caballeros y príncipes son solidarios con la Iglesia en su lucha contra la he

rejía. En las ciudades de la antigua Narbonense, los caballeros son "corredores de la plaza", una plaza en la que ejercen un predominio desde sus casas, en las que se siguen estableciendo entre el pueblo y su aristocracia vínculos de clientela comparables a los de la antigua Roma. S. Bernardo comprendió también que la presencia de la herejía tenía su razón de ser mucho más en una relación perversa de la Iglesia con la sociedad civil que en una auténtica conversión del pueblo meridional a las teorías heterodoxas.

Mientras tanto, la herejía se implanta en Occitania. En el Concilio de Tours de 1163, cunde la inquietud. Se renuevan las amenazas contra quienes acogen a los herejes en sus tierras. Se declarará cómplices a los que mantienen relaciones comerciales con ellos.

En Otoño de 1203, el Papa Inocencio III designa como legados a dos hermanos de la abadía cisterciense de Fontfroide, cerca de Narbona, Raoul de Fontfroide y Pierre de Castelnau. En 1204, el abad de Cîteaux, Arnaud Amaury, se añade a ellos para reforzar los y tomar el mando de la misión, que revestirá el carácter de predicación, lo que se conoció como "Negotium pacis et fidei". Para esta misión, los cistercienses ofrecen varias cualidades. Intransigencia doctrinal, austeridad de costumbres, rigor disciplininario, práctica del trabajo manual. No obstante, el Císter es el rechazo y el desdén del mundo, el odio a las ciudades, la orgullosa conciencia de superioridad del monje, lo que se va a traducirir en un fuerte anacronismo a la hora de enfrentarse a la realidadad que ha asumido, cuando en todo lugar, en las ciudades y sus alrededores, surgen aspiraciones nuevas y se plantea en términos

novedosos la cuestión de la confrontación del ideal evangélico. Los cistercienses piensan en términos de estructura, de organización. Para Arnaud Amaury, hay un hecho que ha de anteponerse a cualquier acción eficaz: Depurar el alto clero occitano, responsable de la situación y en el que no se puede depositar ninguna confianza; así, en Toulouse, logra deponer a Raymond de Rabastens, acusado de simonía y de excesiva vinculación con los medios cátaros, y sustituirlo por el antiguo trovador, ahora hombre de religión, Folquet de Marselha, que aún conserva el contacto humano, el sentido de la fórmula y una aptitud para la emoción poética que ejercerá un enorme poder de atracción sobre la gente. No obstante, la misión encomendada por el Papa no logra obtener los resultados esperados. Los legados plantean sus dificultades. Se debaten en una contradicción. Su misión es predicar; pero cuando comienzan a hacerlo, se les objeta "el comportamiento detestable de los clérigos". De modo que habría que corregir la vida de éstos, con lo que se entra en una disyuntiva, ya que si se dedican a la reforma, han de renunciar a la predicación.

Dentro de este conflicto, harán su aparición Diego, obispo de Osma y Domingo de Guzmán, viceprior del capítulo de Osma. Diego propone dejar de lado la reforma de los clérigos y consagrarse exclusivamente a la predicación que, para ser eficaz, es preciso cumplir una condición imperativa: La pobreza, "y para cerrar la boca a las personas ruines, viajar en la humildad, practicar lo que se enseña... e ir a pie, sin oro ni dinero, imitando en todos sus puntos la vida de los apóstoles" (46). Así pues, Diego propone a los cistercienses adoptar de cátaros y valdenses sus propios métodos de predicación. Diego y Domingo buscan sistemáti

camente el contacto con los herejes. Se dan cita con sus adversarios en los lugares más afectados por la herejía. Sin ser espectaculares, sus métodos logran algunos efectos.

Diego muere en Osma en 1207. Domingo busca un "socius", el hermano Guilhem Claret, originario de Pamiers, con el que se instala en el corazón mismo del catarismo, Fanjeaux. Fiel a la perspectiva abierta por Diego de Osma, Sto. Domingo se inspiró para la elaboración de sus métodos de evangelización en los de los cátaros (47).

3.f.II.- La cruzada.

Los efectos de la predicación de Sto. Domingo no parecen demasiado satisfactorios. La situación se vuelve especialmente tensa ante la posible ayuda tácita a los herejes del conde Raimundo VI de Toulouse. En Mayo de 1207, el Papa Inocencio III lo excomulga y lanza el entredicho sobre sus tierras. El 15 de Enero de 1208, el legado Pedro de Castelnau es asesinado por un oficial del conde. El Papa predica la cruzada contra aquellos que con frecuencia eran llamados albigenses. El rey de Francia no responde a la llamada, pero lo mismo que en los reinos hispánicos, que en Palestina y en Bizancio en 1204, pequeños señores y eclesiásticos del Norte de l'Ile de France se lanzan a la cruzada. En Julio de 1209, los cruzados toman Béziers, donde tiene lugar una cruel matanza. Simón de Monfort pasa a ser vizconde de Béziers y de Carcasona; posteriormente, arrebatará a Raimundo VI sus estados, con excepción de Toulouse y Montauban. Pedro II de Aragón, soberano de los señores languedocianos, acudió en auxilio de Tou

louse y fue derrotado por Simón de Monfort y muerto en la batalla de Muret (1213). El Cuarto Concilio de Letrán (1215) arrebató sus tierras a Raimundo VI, levantándose la población del Languedoc en su favor. Una nueva cruzada comienza. En 1218, Simón de Monfort muere en el sitio de Toulouse, habiendo que esperar la intervención del rey de Francia, Luis VIII, en 1226, para que los cruzados obtengan éxitos decisivos, consagrados por el Tratado de París de 1229 donde, junto con las cláusulas de indemnización y restitución a las iglesias, a las medidas contra los herejes y desmantelamiento de fortalezas, aparecen otras de tipo territorial que dan al rey de Francia una parte de las tierras del conde de Toulouse y a Alfonso de Poitiers, hermano del rey, la esperanza de apoderarse del resto de los estados del condado. El principal resultado de la cruzada albigense es permitir a los Capetos el acceso directo al Mediterráneo y preparar la unión de la Francia meridional con la septentrional. Algunas expediciones militares esporádicas seguirán castigando al Languedoc hasta que las tropas reales, en 1244, tomen la última ciudadela cátara, el castillo de Montségur (48).

3.f.III.- La Inquisición.

Sin embargo, a pesar del éxito militar de los cruzados, de las cláusulas del Tratado de París y de las decisiones tomadas por el sínodo de Toulouse en 1229, la herejía cátara continua en el Languedoc. La Iglesia seguiría la lucha contra ella con la ayuda de los tribunales de la Inquisición, cuya consolidación fue larga y sigue siendo oscura en gran parte. Su origen puede encontrarse en la bula "Ad abolendam" de Lucio III, en 1184; y aunque

el canon 3 del Cuarto Concilio de Letrán obligaba a los fieles a denunciar a los sospechosos, se marca una etapa cuando Federico II concede al Papa su apoyo para acabar con la herejía, inaugurando la plena colaboración (de la que ya existían antecedentes) de la Iglesia y los poderes públicos, esencial para el funcionamiento de la Inquisición. En 1231, Gregorio IX codifica el procedimiento inquisitorial y, en 1252, Inocencio IV lo resume y agrava en la bula "Ad extirpanda", que instauro la tortura (49).

3.f.IV.- Las órdenes mendicantes.

Desde el comienzo de la cruzada, Inocencio III se propuso crear equipos e instituciones capaces de dar nuevo impulso a la predicación y a la evangelización. En Septiembre de 1209, el Concilio de Aviñón reúne a todos los prelados del Midi bajo presencia de los legados. Se habla del deber de los obispos y el canon I recuerda que "todo obispo predique en su diócesis... Que haga también predicar, cuando sea conveniente, a otras personalidades de valor y discernimiento, que ese predicador muestre su celo y su prudencia de suerte que, de palabra y obra, repudie los adulterios, las fornicaciones, perjurios, usuras, odios, agresiones y demás pecados mortales" (50). Se trata de atacar el mal de raíz a través de una reforma del conjunto de la sociedad. La cruzada, al barrer a los partidarios del mal, propicia la reconstrucción. Tras el siglo XII, casi totalmente vacío de predicación, se advierte en las escuelas, a principios del XIII, la necesidad de difundir la palabra de Dios, buscando al mismo tiempo los medios para adaptarla al auditorio. Aparece una nueva forma de contemplar la sociedad. Una mirada lúcida que se dirige al mundo social tal y como realmente funciona y no como lo sueñan los cistercienses.

Algunos documentos inducen a pensar que Sto. Domingo pasó algún tiempo en Toulouse en 1210, donde se le vuelve a encontrar en 1213, después en Fanjeaux. Una carta episcopal le otorga el título de capellán. El legado del Papa, Pedro de Benevento, presidente del Concilio de Montpellier de 1215, le encarga la misión de predicar en Toulouse bajo la autoridad del obispo Folquet. Se trata de aplicar el canon I del Concilio de Aviñón, también adoptado en Montpellier, antes de ser solemnemente difundido por el Cuarto Concilio de Letrán. Domingo se instala en una casa construida junto al recinto amurallado de Toulouse, próxima a la puerta de Narbona, donada por un rico mercader tolosano que también se incorpora a la comunidad de predicadores recién fundada. El obispo Folquet fija los objetivos de la nueva congregación: "Estirpar la corrupción de la herejía, desterrar los vicios, enseñar las reglas de la fe, inculcar a los hombres costumbres sanas". Los nuevos predicadores se sitúan dentro de la lógica de la predicación emprendida antes de la cruzada: Transformar una sociedad a través del ejemplo de la pobreza y de la palabra itinerante.

Cuando Inocencio III convoca el Cuarto Concilio de Letrán, Folquet viaja con Domingo a Roma para obtener del concilio el reconocimiento de la orden de predicadores que acaban de fundar. En Roma, Sto. Domingo va a encontrarse con S. Francisco, que, como Pedro Valdo, procedía de medios mercantiles, y aspiraba llegar a las masas mediante el ejemplo de la pobreza, de la humildad y de la absoluta sumisión a la providencia divina, aunque contrariamente a Pedro Valdo, deseaba mantenerse sometido a la autoridad episcopal dentro del marco de la ortodoxia. Francisco solicita del concilio el reconocimiento de sus "hermanos menores". Ambas peti

ciones, la de S. Francisco y la de Sto. Domingo, encuentran una acogida nula debido al recuerdo de los prelados de los desórdenes que se abatieron sobre su ciudad a lo largo del siglo XII y a que los obispos se mantienen aferrados a las formas habituales de la vida monástica. Finalmente, el canon 13 del Cuarto Concilio de Letrán desestima la solicitud de ambos.

No obstante, Inocencio III, actuando por iniciativa propia, aprueba la acción de S. Francisco y la creación de la Orden de los Hermanos Menores al tiempo que confirma la de Sto. Domingo e instituye su grupo de predicadores tolosanos como Orden de los Predicadores, imponiendo la restricción, según dictamen del concilio, de elegir una regla aprobada, que debería de servir de garantía a los obispos. Sto. Domingo propuso adoptar la regla llamada de S. Agustín, es decir, de los canónigos regulares, suficientemente abierta y flexible para poder acomodarse a las nuevas exigencias (51). En vez de instalarse en la soledad o en el medio rural, los mendicantes se ubicaron en las ciudades. De este modo, pudieron estar en contacto con los problemas más agudos de la sociedad del siglo XIII, con las categorías sociales nuevas del mundo urbano en plena expansión. Sus operaciones principales fueron la predicación y la devoción y, para asegurarlas en un medio urbano, tuvieron que adquirir en las escuelas (en las de sus órdenes o en las universidades) una instrucción sólida y formada en los nuevos métodos de la escolástica. Los principales teólogos del siglo XIII fueron franciscanos (52) o franciscanos (53).

3.g.- Fin del catarismo.

Ni la cruzada contra los albigenses, ni la Inquisición con

siguieron terminar definitivamente con la herejía que había afectado a Occitania. Enraizada en el pueblo, sobrevivió durante la primera mitad del siglo XIV. No obstante, debido a la persecución, se percibe un cambio de escenario en el catarismo, que deja de ser un fenómeno urbano y nobiliario (aunque, se sabe, seguía practicándose en secreto, pero cada vez más minoritariamente, en las ciudades) (54) para pasar a los medios rurales, concretamente a la zona pirenaica, entre campesinos y pastores. Hay varias razones para ello: El hecho, en primer lugar, de ser las montañas un buen refugio para perfectos y catarizantes huidos de la Inquisición; en segundo lugar, la fuerte presión de los diezmos ocasiona en estas zonas un notorio anticlericalismo; finalmente, la fórmula de transmisión de la casa ("domus") y de padres a hijos, facilita la conservación de la herejía de generación en generación (55). Las ciudades pasaron a ser dominadas en poco tiempo por los mendicantes, que no llegaron a implantarse en las zonas altas (56).

La Inquisición, no obstante, se cebó en esta región a fines del XIII y principios del XIV (57); muchos cátaros cruzaron los Pirineos para refugiarse en Cataluña; al ponerse en contacto con el Catolicismo sufrirán una desculturización que, unida a la dispersión geográfica, contribuirá a la disolución de sus creencias. En líneas generales, las razones de la decadencia de los cátaros, que no sobrevivirán más allá de 1400, son complejas: El abandono de la aristocracia que en un principio había sostenido a la herejía; la progresión constante de la Inquisición; y, en el plano ideológico, la propia evolución de la doctrina dualista que había llegado a extremos radicales para separarse tanto de la doctrina cristiana que no incitaba ya a la conversión (58).

4.- Los manuscritos del "Breviari d'Amor".

4.a.- Orígenes del manuscrito primigenio y copias.

Las copias que aún se conservan del "Breviari d'Amor", a partir del original comenzado en 1288, se fueron realizando durante un espacio de tiempo de 150 años. Los primeros ejemplares son de principios del siglo XIV (1) y el más reciente, de la primera mitad del XV (2). La zona donde aparecen se sitúa entre Toulouse y Valencia, desde Aragón hasta Aviñón aproximadamente. Sobre copistas e ilustradores, así como sobre los comitentes de las copias no hay apenas nada escrito. Sólo en dos casos se recoge la fecha y lugar de su realización (3). La localización del resto de los manuscritos se basa en razones dialectológicas (4) o a través de comparaciones estilísticas (5).

Se conservan catorce manuscritos del "Breviari d'Amor" con ilustraciones:

- 1.- Londres, British Museum, Royal ms. 19 C. I.; de hacia 1320-1325, copiado en Toulouse; presenta la serie casi completa.
- 2.- S. Petersburgo, M. E. Saltykov-Shchedrin, Gos. Bibl., ms. esp. F. v. XIV. I (antiguo Ermitage 5, 3, 66); de hacia 1320, ejecutado en Lérida.
- 3.- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563 (antiguo Eugenianus 115); aparece perfectamente ubicado y datado; En Toulouse, el 17 de Junio de 1354 (6).

4.- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2583* (antiguo Hohendorf 42); de mediados del siglo XIV, ejecutado en el Langue doc (7).

5.- Madrid, Biblioteca de S. Lorenzo el Real de El Escorial, ms. S.I. n.3; mediados del siglo XIV, realizado en Toulouse.

6.- Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 857 (Colbert 1247; an tigo 7226); 1350-1370; ejecutado probablemente en Toulouse.

7.- Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 858 (Béthune, romans 20; antiguo 7227); de hacia 1350-1370, procedente de Toulouse.

8.- Londres, British Museum, Harley ms. 4940; de hacia 1350-1370, realizado en Toulouse.

9.- Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9219 (antiguo Suppl. fr. 2001); de hacia 1350-1370, realizado en Toulouse.

10.- Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 1601 (Mazarin 511; antiguo 7619); segunda mitad del siglo XIV, ejecutado en Cataluña; copia en prosa catalana (8).

11.- Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 203 (antiguo B. 15); fines del siglo XIV, probablemente copiado, en prosa catalana, en Gerona.

12.- Paris, Bibliothèque Nationale, ms. esp. 353 (Séguier-Coislin 208; antiguo Saint-Germain 137); hacia 1400, probablemente copiaa

do en Gerona en prosa catalana (9).

13.- Londres, British Museum, ms. Yates Thompson 31; hacia 1400, copiado probablemente en Gerona en prosa catalana.

14.- Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. 1351 (antiguo 1223); de hacia 1420, realizado en el Languedoc (10).

4.b.- Descripción de los manuscritos que se encuentran en la Comunidad Autónoma de Madrid.

Los manuscritos del "Breviari d'Amor" que se hallan en la Biblioteca de S. Lorenzo el Real de El Escorial y en la Biblioteca Nacional de Madrid serán el objeto de esta investigación. Antes de proceder al análisis iconográfico, es necesario dar algunas de sus características propias.

4.b.I.- El "Breviari d'Amor" de la Biblioteca de S. Lorenzo el Real de El Escorial.

Lleva la signatura S.I. n.3. Signatura antigua: 27.2; Est. 15-1; 264 hojas más una en blanco, en pergamino; foliación a tinta; numeración romana. Letra francesa de comienzos del siglo XIV, a dos columnas de 37 líneas, con más de 200 miniaturas y un gran número de orlas, capitales y adornos iluminados. Texto en occitano, a excepción de algunos pasajes bíblicos en hebreo y latín en los folios 98 v.-100 r. Caja total, 244 x 360 mm; id. de la escritura, 150 x 240 mm. Encuadernación en cuero rojo con filetes y medallón con las parrillas, blasón del Monasterio, en seco. Cor

te: 3. Perteneció a la Biblioteca del Conde Duque de Olivares.

Título: "Breviari d'Amor".

Autor: Matfre Ermengaud de Béziers.

f. 1 r.: Diez tetragramas con sus neumas y letras correspondientes, ilegible la del primer tetragrama, referentes a la composición "Dregz de natura". En el margen inferior, con letra del siglo XVI: "Breviari de Amor (En Lemosín Antiquisims. como advertirá el versado en Lemosín)". La parte superior del folio está deteriorada por la humedad, como también los tres folios siguientes, aunque no en tanto grado.

f. 1 v.: Sirventés "Temps es qu'ieu mo sens espanda".

f. 2 r.: Tabla de materias (referida hasta el f. 200 inclusive; el resto del contenido del manuscrito no se consigna en la tabla).

f. 5 v.: "Comiensa le breuiaris damor.

"incipit" En nom de dieu nre. senhor

Queres fons e paire danor..."

f. 263 v.: "explicit". "E de grans terras amassar

De quels puescon ben riçhs laichar".

f. 264 r.: "La pistola sots escricha trames a sa seror suau fraires matfres fraires mentres la fes la festa de nadal era pres lreis a tots en general"; es decir, se trata de "Lo Roman del capon".

f. 264 v.: "explicit" "Finito libro redatur gloria xpo

El isis fenis le capo" (11).

El estilo de las miniaturas corresponde a lo que J. Yarza denomina "gótico lineal avanzado" (12). Hay que destacar las escasas ilustraciones donde se representa un paisaje o la ubicación precisa donde tiene lugar la escena. Las letras capitales y las orlas (que no se tratarán en este estudio) aparecen ornadas con monstruos y plantas en los que, frecuentemente, se repite el mismo diseño. Las figuras son perfiladas y rígidas; el dibujo, fino y decidido, con tenues líneas negras sin acuse ninguno de claros curo. Las perspectivas utilizadas son la jerárquica, inversa y escalonada. El fondo suele ser invariablemente un enrejado de tramas diversas. El marco es de cintas con líneas interiores en zig zag, rara vez onduladas y con pequeños círculos en las cintas que forman la ornamentación. Hay una línea clara en las esquinas de los pequeños cuadrados (13). Los colores son planos y uniformes: Carmín, anaranjado, azul ultramar, sepia, verde, violeta, negro para perfiles, pliegues ojos y demás órganos de la cara, amarillo, oro escasamente (para nimbos, coronas y algunos fondos). El blanco no existe en estas miniaturas; se aprovecha el del mismo pergamino, con los trazos y contornos convenientes señalados en negro. Los colores están aplicados a pincel sobre el p^érgamino, excepto los oros, no demasiado bruñidos, que están sobrepuestos sobre una capa de mastic blanco a base de albayalde con clara de huevo sometidos luego a presión y bruñido mediante uña de ágata o colmillo de jabalí (14).

4:b.II.- El "Breviari d'Amor" de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Lleva la signatura Res. 203. Signatura antigua: B. 15. Se trata de un códice en folio (400 x 280 mm.), con encuadernación en tafelete del siglo XVIII. Consta de 160 folios en papel más uno de guarda al principio y tres al final. El primer folio de guarda está formado por tres fragmentos de tres hojas de otros manuscritos, en pergamino: Media hoja de un volumen en folio del siglo XIV que contiene la versión en prosa de la "cansó" de Ermengaud "Dregz de natura comanda" y otras dos medias hojas de un códice en cuarto del siglo XIII con notación musical. El último folio de guarda lo forman dos hojas de este segundo códice.

Al dorso de las dos guardas escritas, hay un "ex libris" impreso de Gaspar Galcerán, conde de Guinerá, y una certificación fechada en 1635, donde se habla de las manos por las que pasó el códice hasta llegar a su poder.

f. II r. (parece ser que la guarda se consideró como f. I): Prólogo en verso.

f. III r.: Tabla de materias.

f. V: "Breviari d'Amor"; al llegar al texto propiamente dicho, se inicia una nueva foliación con guarismos arábigos que termina con el último folio, número CLXIII; faltan trece (15) que han sido cortados. El texto del códice es una versión catalana en prosa y extractada del poema didáctico de Ermengaud. La caja del texto ocupa 300 x 220 mm., con 41 líneas cada folio. Está escri-

to en negro, a dos columnas, con las rúbricas y "tituli" en rojo.

Hay dos problemas en este códice. Uno referido a la fecha de copia y otro al lugar.

En cuanto al primero, la certificación dejada en el códice por su propietario en el siglo XVII don Gaspar Galcerán dice: "Hazemos Fe y verdadera relación como el presente libro escrito de mano en folio, lo huvimos de Roberto Niport librero de Zaragoza el qual nos aseguro que havia venido a su poder de la lamonedada Mosen Oro Veneficiado que fue de San Pablo y que aunque esta es poca antigüedad para la que este libro tiene porque segun se ve en él en los versos que estan al principio intitutados "Breviario de Amor" de Marfes o Manfredo Ermenians de Veceis Dr. de Leyes fue escrito ano 1288 y se comenzo en el primer dia de la primavera y tambien el fin del libro aunque de diferente letra de lo que es el cuerpo del se hace memoria que Viernes 11 de octubre del año 1426 en la ciudad de Valencia siendo Monje en dicho dia, ay algunos blancos no continuados, el dicho libro fue acavado de copiar por manos de P. Castello de modo que desto se saca fue compuesto el año 1288 e copiado el de 1426 de lo qual me a parecido dar rason para su estimacion y conocimiento" (16). Esta certificación, en opinión de M^a. Esperanza Soriano, es una interpretación bastante libre de la nota que, en letra diferente a la del cuerpo del códice, aparece al final del texto. En ella, se lee: "Emmi hunc librum die veneris XI octobris anno MCCCCXXVI in civitate Valencie a (espacio en blanco para añadir después el nombre propio) estacionario die XI predictum et fuit presen (otro espacio en blanco con el mismo fin) venditor et Dominus dicti libris. Presenti-

bus pro testibus P. Castello, P. (borrón de tinta que sólo permite leer "multitudinem copiosa")". Lo que quiere decir: "Compré es te libro el viernes día XI de octubre del año 1426 en la ciudad de Valencia a... estacionario el dicho XI y estuvo presente... vendedor y señor del dicho libro: Estando presente como testigos P. Castello. P... entre una gran multitud". No obstante, para A. Ferrando i Francés, es claro que la copia se efectuó en 1426 en Valencia (17); a ello, se opone la tesis de M^a. Esperanza Soriano, que deduce que la fecha de 1426 se refiere en realidad a la venta del códice y no a su ejecución, con lo que "sólo podemos afirmar con certeza que es anterior a 1426, lo que está de acuerdo con el estilo de las miniaturas y con la letra del cuerpo del códice, que permiten pensar en el siglo XIV" (18).

A través de un estudio filológico, A. Ferrando i Francés concluye que la copia se efectuó en versión valenciana (19). Debido al desconocimiento de esta lengua, y a que excede del campo de investigación propuesto, no podemos afirmar nada a este respecto. Sin embargo, ya desde J. Domínguez Bordona (20), se ha visto una clara filiación catalana para las ilustraciones, y, concretamente, de fines del XIV, opinión que han seguido todos los autores que han tratado sobre el aspecto artístico del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, como la misma M^a. Esperanza Soriano (21), P. Bohigas (22) y K. Laske-Fix (23). J. Domínguez Bordona lo sitúa, debido a la similitud de sus miniaturas con ciertos esmaltes traslúcidos que se producían en Cataluña en la primera mitad del siglo XIV, en especial los de varias cruces y del retablo mayor de la Catedral de Gerona, en esta ciudad (24), opinión que para compartir K. Laske-Fix. No obstante, para M^a. Esperanza

Soriano, hay una similitud con el retablo de Quejana (25).

Las capitales son rojas o azules, adornadas en morado y rojo respectivamente. Las ilustraciones son grisallas, y muy excepcionalmente aparece en ellas el verde (para muy contados elementos vegetales), el naranja y morado (para destacar algún detalle) y algo más frecuentemente el rojo (sobre todo en cruz de nimbos y cierre de libros), como queriendo sustituir al dorado. El encuadramiento suele reducirse a una simple franja morada. En ocasiones, sobre todo en la última parte, se une a otra naranja, y frecuentemente se adorna en las cuatro esquinas con una hoja trilobulada. Sólo excepcionalmente, las figuras salen fuera del marco. Hay catorce ilustraciones grandes o series de miniaturas que llenan la página entera y 183 ilustraciones. El estilo sigue siendo el denominado por J. Yarza como "gótico lineal avanzado"; no obstante, a diferencia del manuscrito S.I. n.3 escurialense, hay una mayor preocupación por ubicar la escena, con la aparición de paisaje (muy rudimentario aún, pero más elaborado) y de elementos arquitectónicos; sin embargo, sigue predominando la perspectiva jerárquica, la inversa y la escalonada. Los rostros, casi en su totalidad, están representados a tres cuartos, escaseando los perfiles y las caras de frente. Los plegados se ajustan a la fórmula empleada hasta fines del siglo XIV, con abundantes pliegues que se multiplican al final de los mantos y, al caer en el suelo, dan lugar a rizos y espirales, a diferencia de la planitud del manuscrito S.I. n.3 escurialense. En cuanto a su ejecución, hay que distinguir dos grupos: Uno, en que las sombras han sido dadas a plumilla, y otro, en el que se ha empleado el pincel. Las ilustraciones de una y otra clase suelen aparecer alternativamente

formando pequeños grupos. El dibujo, además, es menos esquemático, la composición más sabia y los pliegues de los ropajes ejecutados de modo más perfecto (26). Aunque el ilustrador (o mejor dicho, ilustradores) es en su técnica un arcaizante apegado a formas góticas, se aprecia un avance importante respecto al manuscrito S.I. n.3 escurialense: Los personajes han perdido bastante de su antigua rigidez, dando una sensación de más suavidad; asimismo, hay una preocupación mayor por el modelado y sombreado de las figuras (fundamentalmente en los ropajes) (27), lo que revela un arte más maduro que el de la mayor parte de los códices contemporáneos catalanes, en especial los libros de privilegios de la Biblioteca Nacional de París, de la Vaticana y del Archivo Municipal de Lérida. El manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es, posiblemente, el códice ilustrado más importante que el gótico lineal tardío ha producido en Cataluña (28).

A continuación, se procederá al análisis iconográfico de ambos manuscritos del "Breviari d'Amor", teniendo en cuenta que, en cada miniatura, se estudiará, en primer lugar, el S.I. n.3 escurialense para continuar con el Res. 203 de la Biblioteca Nacional (29).

PROLOGO: PRESENTACION DEL AUTOR Y DE SU OBRA.

1.- Retrato de autor.

1.a.- Ermengaud instruye a los comitentes con su obra.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense
("Matfres ensenha los aimadors els trobadors"), f. 5 v. (1).

Bajo una construcción de arcos ojivales trifoliados, sostenidos por columnillas, sobre la que se elevan cubiertas y formas torreadas, aparece, en el extremo izquierdo, Ermengaud con el brazo derecho y el dedo índice extendidos, y sujetando con su mano izquierda un gran códice (comparativamente, casi tan grande como las figuras humanas de la miniatura) cuyo texto va dirigido a enamorados y trovadores: En la primera página, se da la definición del amor (buena voluntad, placer, afecto al bien y desagrado por el mal que se ve: "Quez es amors/Sabch(tz) totz fis/enamoratz/qu'amors es/bona voluntatz,/placers, afectios/de be; e despla/zers del mal/qu'om ve") y en la segunda, su doctrina (amar para ser amado; hacer a los demás lo que a uno le gustaría que le hicieran, y no al contrario: "Doctrina d'amar:/Ama si vuols/esser amatz,/A ton pruei/me fatz en/patz so que/volrias qu'el/te fezes/E'l contrari/n'ol fasas/ges") (2). Frente a Ermengaud, dos parejas, cada una debajo de un arco, vestidas con túnica y manto, y corona

das; se conoce la condición del primer grupo por la inscripción que aparece, fuera de la miniatura, en la parte superior: "li ai mador" (3); lo forman dos hombres: El primero, con un libro en su mano derecha, coge con la izquierda su manto que le cubre las ex tremidades inferiores; el segundo, detrás, muestra la palma de la derecha y hace el mismo gesto que el anterior con la izquierda, en cuyo brazo se apoya un cetro rematado en flor de lis. El siguiente grupo está identificado por una inscripción ubicada en lu gar similar a la anterior: "Li trovador" (4); éstos presentan las mismas características que la pareja precedente, sólo que el cetro del segundo personaje está rematado por una flor radial. Ermengaud aparece vestido con indumentaria doctoral: Lleva lo que en Castilla se denomina garnacha (en Aragón, "guarnacia" o "gratxia"), y, más concretamente, un tabardo, cuyas representaciones a lo largo del siglo XIII son numerosísimas, lo que prueba lo generalizado de su uso. Se trata de una prenda que se lleva sobre las demás, distinta de la capa y del manto: Es un amplio vestido cerrado con capuchón, con dos aberturas laterales para sacar los brazos y largas mangas colgantes de los hombros. Esta prenda se muestra por primera vez en Occidente (aunque su origen parece ser oriental) en el siglo XIII, y continuará manteniéndose en el XV sin apenas variaciones. El tocado que lleva Ermengaud (de copa re donda y con una vuelta) encima de la cofia es lo que en Castilla se conoce como capiello redondo; puede convenir a la profesión de Ermengaud, y más aún a la actitud docente con que aparece en esta miniatura, si se tiene en cuenta que en la Cantiga 265 un maes tro tiene un sombrero muy similar (5). Se volverá a encontrar a Ermengaud con este mismo traje en la siguiente miniatura y en la última sección del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el "Perilhos

tractat d'Amor de donas" (6).

Con el dedo que apunta sin ningún matiz imperativo, Ermen-gaud hace el gesto por excelencia del maestro en alguna disciplina del saber; no obstante, al estar orientado oblicuamente y con una ligera incurvación, adquiere un matiz oratorio, ya que la pre-dicación es al mismo tiempo instrucción y exhortación. Este ges-to es frecuente en escenas de enseñanza, como la que aparece en el "Primer Lapidario" de Alfonso X el Sabio (Monasterio de El Es-corial, ms. h. I. 15, f. 1) (7). que muestra a Aristóteles sentado en su cátedra y con un libro en la mano haciendo el gesto de enseñar a un grupo de sabios; a su vez, como es el caso del "Bre-viari", esta miniatura sirve de retrato de autor (8).

Uno de los amantes y uno de los trovadores muestran la pal-ma de la mano derecha; es un gesto que indica el acuerdo con las doctrinas expuestas por Ermengaud: Los personajes han comprendi-do y aceptado las afirmaciones del autor (9); al mismo tiempo, estas figuras han de verse, según la terminología de F. Garnier, como "doble silueteado" de las que les preceden, las que presen-tan sus libros en alto, como mostrando las autoridades o mate-rias en las que se apoyan y que les definen al mismo tiempo (pro-bablemente, un tratado de amor para los amantes y un cancionero para los trovadores) (10). Los cetros y coronas son atributos del poder temporal, tal vez asimilados en este caso a los representan-tes principales de cada uno de los dos grupos. Por último, señalar que Ermengaud aparece ligeramente más alto que el resto de su au-ditorio, a la vez que ocupa un lugar privilegiado ("a la derecha de") en una posición estable y de pie; los discípulos, por el con

trario, son de un tamaño algo menor y se encuentran ubicados en un lugar de menor rango ("a la izquierda de") (11). En resumen, en esta miniatura aparece representado Ernengaud como autor de la obra a la vez que como maestro.

Del retrato de autor, se sabe que ya existía en la Antigüedad en rollos de papiro, pese a no haber quedado ningún vestigio original de esta modalidad de retrato (según puede deducirse de un texto de Plinio y de numerosas representaciones medievales inspiradas en las antiguas) (12). Su tipología puede resumirse en tres grupos: Retrato de busto encerrado en un medallón (el modelo más prodigado durante los primeros momentos debido a la facilidad y economía que implica esta representación), retrato de autor sentado y retrato de pie. Este último, por lo que concierne a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, es el que interesa. Un modelo del siglo X de un manuscrito de Virgilio de Nápoles (Bibl. Naz. cod. olim. Vienna 58) (13) es interesante porque representa, al frente del primer libro de "La Eneida", una figura del autor, imberbe como en la tradición clásica de los retratos de Virgilio, vestido con toga, y leyendo un rollo que, para formar la curva de la "P", aparece extendido de forma irreal, mientras que el cuerpo del poeta compone el asta de la letra. El tipo de literato de pie leyendo en un rollo es muy frecuente en el arte clásico. El mismo códice muestra otra representación del autor, en la misma posición que la anterior, aunque sin el aspecto ornamental-funcional, al frente del libro X. El hecho de aparecer dos veces en el mismo códice lleva a pensar que se trata de la copia de un rollo donde el retrato de autor se ubicaba al comienzo de cada uno, que en este caso formaba un libro, y que era

concebido como una entidad independiente; así, la figura del autor leyendo de pie posee la misma antigüedad que el busto encerrado en un medallón o la figura sentada (modelos con los que de hecho coexistía, como se ve en un manuscrito del siglo IX de las "Sacra Parallela" de S. Juan Damasceno (Paris, Bibl. Nat., cod. gr. 923)) (14).

Los cristianos, al añadir retratos a varios libros de la Biblia, adaptaron el tipo de retrato de pie y lo utilizaron ampliamente, sobre todo cuando aún prevalecía el rollo y la figura de pie era la más común. Los profetas, especialmente, aparecen en esta postura (15) bajo dos aspectos: Con el rollo cerrado en la mano izquierda (como la estatua de Demóstenes) (16) o abierto y leyéndolo (como la representación de Virgilio mencionada y la de Eurípides de un disco de bronce de la Villa di Papa Giulio) (17); este último modelo está presente en un menologio del siglo XI (Paris, Bibl. Nat., cod. gr. 1528, f. 218 r.) (18) en cuyo final hay un comentario a los doce profetas menores, donde Abdías está representado con un rollo abierto, como adaptación de la figura de un poeta clásico o de un filósofo. Como se ve, el modelo de retrato de autor tiene sus orígenes en este tipo, que hincó sus raíces en el arte clásico; sólo que con algunas modificaciones, siendo la más sustancial la del rollo por un códice.

La aparición de otros personajes se explica también como reminiscencia del arte antiguo, donde no es infrecuente la presencia de otras figuras a las que, o bien está dedicada la obra, y por consiguiente les hace entrega de ella (lo que se conoce como imagen de dedicación o presentación), o bien se trata de meras per-

sonificaciones. Con la adición de nuevos personajes, la propia figura del autor perdía su posición central, ya que tenía que compartir con otras la superficie reservada a su representación; de esta forma, se llegaba a una composición escénica, donde el ilustrador debía competir con la pintura de panel o al fresco, de la que había tomado la base para estos añadidos (19). La miniatura del "Breviari" deriva de esta adición de personajes; sin embargo, su sentido es muy distinto, ya que al modelo de retrato de autor se ha unido, por contaminación iconográfica al servicio de los intereses de Ermengaud, la del maestro que enseña a sus discípulos (reforzándose con la distancia, en comparación con los grupos de amantes y trovadores, entre el maestro-autor y sus discípulos-promotores), tal como se indica en el poema que sirve de prólogo a la obra, donde se lee que el poeta quiere instruir en materia de amor (vv. 37-54) "satisfaciendo las peticiones/que me han hecho diversos/amantes y trovadores,/que se han presentado ante mí/suplicando humildemente de corazón/que yo les saque/de sus dudas,/con doctrina verdadera" (vv. 55-62), lo que se compromete a llevar a cabo en su obra (vv. 106-109) (20).

Todo esto lleva a plantear que, en definitiva, esta miniatura no pertenece al tipo de imagen de presentación, en el sentido usual de entrega de la obra por parte del copista o traductor, o a través de un intermediario, al patrocinator, que es el verdadero protagonista de la escena (21); aspecto contrario al aparecido en la miniatura del "Breviari", en la que el protagonismo lo cobra Ermengaud al aparecer adoctrinando a sus alumnos, los comitentes de la obra (ya que en la Edad Media, sea cual sea el rango del promotor, siempre es mayor el de su maestro en su mate

ria) (22). Esta característica es la que hace que Ermengaud no aparezca presentando su obra bajo un aspecto servil (arrodillado o inclinado), como muestran las escasas miniaturas parisinas de este tipo del siglo XIII y las más abundantes del XIV (23), sino de una manera más arrogante, de pie y en actitud de adoctrinar, en una situación jerárquica similar a la de sus promotores, nunca inferior; un sentido parecido sólo se encuentra en la miniatura ya mencionada que abre el "Primer Lapidario", donde aparece Aristóteles sentado enseñando a un grupo de sabios. Por tanto, aquí, siguiendo la definición de K. Weitzmann (24), puede hablarse con toda propiedad de auténtico retrato de autor (aunque teniendo en cuenta la variante iconográfica en que aparece enseñando a un auditorio, formado en este caso por los comitentes que le movieron a componer la obra). Esta imagen, debido a la arrogancia con que se presenta el autor respecto a obras septentrionales con las que se ha comparado, tiene una motivación hasta cierto punto similar a la de la miniatura que abre el "Primer Lapidario": Como se verá en la próxima ilustración, la autoridad de Ermengaud es divina, y a él le ha sido encargado propagar sus conocimientos a través de su obra: Es la imagen del verdadero sabio, según la concepción de los siglos XIII y XIV (25). Este hecho es el que le da el aspecto altanero y diferenciado del resto con que se muestra en la miniatura.

El edificio que cobija a las figuras es un rasgo característico de la ilustración del siglo XIII que contribuye a resaltar la grandeza de los personajes (26); en este tipo de escenas, este marco arquitectónico cuenta, igualmente, con antecedentes clásicos, como se aprecia en un dibujo pre-carolingio de un agrimen

sor desconocido del "Codex Arcerianus" del siglo VI o VII (Wolfenbüttel, Landesbibliothek, cod. 36.23 Aug.) (27), donde el retrato de autor que llena todo el folio aparece bajo una estructura arquitectónica que guarda los mismos rasgos que la que se ve en un evangelario griego de Philotheu en el Monte Athos bajo el Evangelista S. Marcos (28): Se trataría de una influencia de la pintura monumental adaptada a la página de un códice; a partir de entonces, serán numerosas las ilustraciones que presenten al autor, ya sea un personaje santo o no, bajo marco arquitectónico (29).

1.b.- Ermengaud pide a Dios que le ilumine para realizar su obra.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Matfres pregua Nostre Senhor qu'elh do gratia de ben dir e de l'obra complir"), f. 6 v. (30); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Lo maestre prega Nostre Senyor que li do gracia de be a dir e de la obra a complir"), f. 1 r. (31).

Esta miniatura hay que verla, por lo que al manuscrito S.I. n.3 escurialense respecta, como complementaria de la anterior. Ambas ilustraciones sólo tienen en común la representación de Ermengaud pidiendo la inspiración divina y, en líneas generales, la aparición de Dios al autor. El manuscrito S.I. n.3 escurialense lo figura bajo dos aspectos: A través de la imagen de Cristo, de pie y señalando exhortativamente al autor, cuya cara está borrada, literalmente postrado sobre un reclinatorio; o a través del Espíritu Santo descendiendo sobre él, bajo forma de paloma. En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, hay dos espacios: Uno interior, con un atril y un libro abierto encima: El lugar donde escribe el autor su obra y donde se le ve de rodillas, con las

manos juntas, pidiendo el favor del Señor. Esta escena está separada de la que le sigue por una fina columna que sostiene la cubierta del espacio interior. En el exterior, en el ángulo superior derecho, aparece la figura de Dios, representado de busto, saliendo de entre nubes y bendiciendo a Ermengaud.

La postura del autor en ambos manuscritos tiene un significado de humildad y sumisión motivado por la petición del don a la divinidad. No obstante, hay diferencias plásticas y connotativas en una y otra ilustración: La del S.I. n.3 escurialense, está más cerca de las representaciones de monjes, de los siglos X y XII, orantes o en actitud de ofrenda, de rodillas, pero replegados sobre sí mismos, en una posición intermedia entre la genuflexión y la prosternación, como puede verse en una miniatura del siglo X del "Libro de la Cruz" de Rábano Mauro (Amiens, Bibl. mun., ms. 223, f. 33 v.) (32) y en otra de hacia el año 1000, con otro religioso de rodillas, que ilustra el salmo 24, "Ad te levavi animam meam", del "Salterio de Odbert" (Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun., ms. 20, f. 30) (33); estas miniaturas y la del manuscrito S.I. n.3 escurialense ilustran un gesto de gran humildad ante aquél al que se reconoce y adora la trascendencia; así pues, para mediados del siglo XIV, la posición en que aparece Ermengaud resulta algo arcaica, y muestra gran parecido con una miniatura del siglo XI del "Manuscrito de Saint-Bertin" (Leiden, ms. B.P.L. 190, f. 26 v.) (34), cuyo motivo, algo diferente, es análogo: El poeta Milón en una posición similar a la del autor del "Breviari", aunque menos humilde y más tensa, recibe la respuesta a su oración de agradecimiento por haber concluido su poema a través de la "Dextera Domini" que sale de la puerta de una iglesia. A partir del siglo

XIV, como demuestra la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ya es normal encontrar al que se arrodilla (salvo en los casos de prosternación evidente, es decir, con el vientre a tierra) con el tronco erguido, estático y menos expresivo. Si en el manuscrito S.I. n.3 escurialense la posición era convencional (y sumida en un arcaísmo evidente), en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional es más naturalista, pero menos significativa.

Por otra parte, a esta actitud de súplica, hay que unir el gesto de las manos juntas, palma contra palma y con los dedos extendidos, orientados hacia lo alto con el brazo semiplegado en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional; en ambos casos, se expresa una disposición profunda y una relación actual y precisa de oración. A través de este gesto, se reconoce que las manos, por sí mismas, no pueden producir el bien deseado, pero que lo esperan como una gracia de aquél que detenta el poder del que el hombre depende; esta posición sólo se toma ante seres cuya naturalidad o personalidad se colocan por encima de la posición del orante. Humilde en la oración, el hombre reconoce su fragilidad y debilidad ante Dios, del que espera los dones: Es a la vez una confesión de impotencia para producir, obtener y conservar por sus propias fuerzas un bien deseado, un acto de sumisión y una prueba de confianza (35).

Una vez establecido el gesto del autor, hay que hablar del espacio donde tiene lugar la escena. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, frente al Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se aprecia una unificación espacial de la miniatura: Nada separa a Cris

to del autor ni de la representación del Espíritu Santo (ni un cambio de color en el fondo, ni una línea escrita o decorativa, ni ningún elemento arquitectónico), lo que parece dar la impresión de mayor familiaridad o unión entre el hombre y lo sagrado. No obstante, puede hablarse de distanciamiento entre unas figuras y otras en términos espaciales y jerárquicos. Dios aparece de pie, haciendo el gesto de exhortación, lo que expresa su superioridad debido a su naturaleza, rango, función y valor; su movimiento es ordenado, medido y estable; todo esto frente a Ermengaud, que aparece de rodillas, casi prosternado, lo que marca una separación jerárquica entre el de mayor y menor dignidad, reforzándose además por el mayor tamaño de Dios respecto a Ermengaud. Dios bajo la forma del Espíritu Santo en el ángulo superior derecho de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, y Dios bajo el aspecto de Cristo ubicado en el mismo lugar de la miniatura del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional vuelven a marcar una separación jerárquica frente a la figura del autor, situado debajo: Este es el tipo de lo que se ha considerado la relación más simple de una situación vertical con relación a un punto determinado (36). Pero en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, hay que añadir más barreras; además de la separación jerárquica de la que se ha hablado, la dada por un elemento arquitectónico, como es la columna del estudio de Ermengaud que lo aleja del lugar exterior donde se encuentra la divinidad, separada a su vez del mundo terrenal por un elemento de la naturaleza, como es el festón de nubes que sirve para aislar el espacio celeste.

Se puede hablar igualmente en las dos miniaturas de una distinción cronológica que hace que una de ellas, la del manuscrito

Este aspecto de inspiración divina que le permite realizar su obra, tal como el mismo Ermengaud declara, y el de enseñar al grupo de comitentes, coloca su figura dentro de la imagen prototípica del sabio medieval (40) que, inspirado por Dios, es el encargado de revelar su sabiduría a las gentes. Dentro del marco de la pedagogía medieval, Ermengaud como la figura jerárquicamente más elevada, pues en ella las ciencias se aprenden por transmisión del "maestro" o "iniciador" iluminado a los discípulos a quienes ha de explicar el axioma o principio revelador (en este caso, el Amor) que recorre el libro. Iconográficamente, la figura del autor del "Breviari" es similar a la de los profetas o Apóstoles, como es el caso de S. Pablo, que, iluminados por el Señor, transmiten su mensaje a las gentes, como se ve en una miniatura de 1109 que ilustra el Libro del Eclesiástico de la "Biblia de Étienne Harding" (Dijon, Bibl. mun., ms. 14, f. 56) (41), donde aparece representado Salomón enseñando la sabiduría, con una filacteria, que contendría el mensaje divino, en su mano izquierda, y haciendo el gesto de enseñanza (índice extendido sin matiz exhortativo) a un grupo de personajes. Una miniatura de la segunda mitad del siglo XII que ilustra una letra capital al principio de la Epístola a los Colosenses de la "Biblia de Manerius" (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 10, f. 279) (42) guarda cierto paralelismo con la que se está viendo del "Breviari": El Apóstol, que ha recibido la inspiración divina para escribir su texto y enseñarlo a las gentes, aparece a la manera de los retratos de autor, de pie, señalando un libro y haciendo con el índice el gesto de predicar o enseñar a dos personas dentro de una ciudad. El retrato de autor referido a un Evangelista aparece en la inicial del Evangelio de S. Marcos de una Biblia del siglo XIII (Le Mans, Bibl. mun.,

ms. 262 IV, f. 69 v.) (43), donde aparece de pie, con su Evangelio en una mano y haciendo el gesto de enseñarlo. Insistimos, pese a tratarse de personajes santos, tienen una característica común con Ermengaud: La de aparecer como autor predicando o enseñando a las gentes a través de sus escritos lo que Dios les ha enseñado (y es lo que explicaría, en cierta medida, la similitud sólo formal con la miniatura de Alfonso X). Tal vez pueda establecerse en este sentido alguna conexión con el hermetismo, que establece que la ciencia se adquiere por revelación que le llega al que está preparado para recibirla (44) y que se aprende por transmisión del maestro a los discípulos.

2.- Esquema del sentido general de la obra.

2.a.- El Arbol del Amor.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Aisso es l'albres d'Amor"), f. 11 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 3 v.

Los dos manuscritos presentan la misma iconografía; sólo que, en líneas generales, el Res. 203 de la Biblioteca Nacional muestra un aspecto más restringido; es decir, algunas de las figuras y personajes del S.I. n.3 escurialense desaparecen y son sustituidos únicamente por inscripciones en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ya que al estar la ilustración, en ambos manuscritos, totalmente subordinada a la idea, puede ser reemplazada fácilmente por meros rótulos verbales (2). En pocas palabras, el nivel mnemónico de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense es mayor que el del Res. 203 de la Biblioteca Nacional (3).

La ilustración está organizada en dos planos: El superior, con la figura de la mujer en el centro, dos árboles flanqueándola y una serie de personajes junto a ambas orlas laterales; el inferior, con Cristo y el diablo, por un lado, y las personificaciones de Iglesia y Sinagoga, por el otro. Para facilitar la comprensión de la miniatura, se seguiría la descripción y explicación dadas por Ermengaud.

En el centro de la parte superior de la miniatura, aparece el Espíritu Santo bajo figura de paloma que desciende de entre nubes hacia una figura femenina. La tercera persona de la Santísima Trinidad viene designada por una inscripción ubicada sobre la orla superior de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Sanhs Esperitz" (4), pero que no aparece en la del Res.203 de la Biblioteca nacional. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, siguiendo la iconografía tradicional, aparece con el nimbo crucífero; no así en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde está ausente; no obstante, si bien puede tratarse de una omisión del ilustrador, hay representaciones anteriores del Espíritu Santo sin el detalle del nimbo crucífero, como en una miniatura del siglo XII de las "Cartas" de S. Gregorio, donde aparece inspirándole en la composición de sus escritos (Dijon, Bibl. mun., ms. 180, f. 1) (5); incluso inspirando al Evangelista S. Juan en una miniatura de 1146 del "Evangelario de Liessies" (Metz, Bibl. mun., ms. 1151) (6) y a la madre de los siete hermanos mártires en la inicial del Segundo Libro de los Macabeos de la "Biblia de Manerius" de la segunda mitad del siglo XII (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 10, f. 110) (7). Del Espíritu Santo procede la Caridad, que es la forma más completa de amor al estar consagrado a

Dios y al prójimo.

La mujer aparece con una corona en cuya base se lee, en am bos manuscritos, "Amors de Dieu/e de prueime" en el S.I. n.3 es curialense, y "Amor de Deus/e de son proysme" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional. En el S.I. n.3 escurialense, está nimba-da, no así en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, con una inscripción rodeando el filo de la aureola que la identifica: "Amors generals"; esta inscripción aparece en la ilustración del manuscr^{ito} Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo que cada palabra flanquea verticalmente, sin formar una curva que haga pensar en la intención de un nimbo, la cabeza de la mujer: "Amors Generals". La alegoría, que a partir de ahora llamaremos Amor General, viste túnica y manto (abierto y dejando ver su rico forro en el manuscr^{ito} S.I. n.3 escurialense; envolviendo su cintura y con numerosos pliegues en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional); suje-ta con sus manos un disco alrededor del cual se lee, en el manuscr^{ito} S.I. n.3 escurialense, "Amors de son efan"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, pero dentro del círculo, "Amor/de ses in/fans". Sobre el calzado de Amor General, hay inscripciones; en su pie derecho, se lee "Amors/de bes/tem/porals" en el manuscr^{ito} S.I. n.3 escurialense, y "Amor/de/bens/temporals" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional; en el izquierdo, "Amors/de mas/cle e/de fe/me" en el S.I. n.3 escurialense, y "Amor/de/mas/cle e de/fembra" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional. La figura femenina que representa Ermengaud es una alegoría del amor: Hay dos motivos para la representación bajo aspecto de mujer de este sentimiento. El primero de ello posiblemente se deba a que, tanto en occitano como en francés medieval, la palabra "amor" es de género

femenino (8). La segunda razón está en la representación del amor en el arte medieval, que puede dividirse en dos grupos: Uno de ellos está formado por las versiones medievales de Cupido no derivadas de modelos clásicos, sino reconstruidas libremente sobre la base de fuentes literarias que se adaptan a las indicaciones que proporcionan los textos y a la que pertenece el pequeño Cupido pagano que, habiendo perdido su significación original, se interpretó de forma alegórica o metafórica. El otro grupo, y es el que interesa, crea un concepto específicamente medieval del amor ensalzado, completamente diferente de la imagen clásica, pero dotado de una realidad emocional; se trataría de una glorificación metafísica del amor, desarrollada en la poesía idealista, a pesar de la cantidad de detalles descriptivos que puedan haber sido extraídos de la literatura clásica, bajo la Antigüedad o la erudición medieval. La representación de este sentimiento bajo aspecto femenino (que probablemente tiene alguna relación con la de Venus) no es extraña, y aparece igualmente en el arte germano debido a que las palabras "Liebe" y "Mîne" son, como en occitano, femeninas (no obstante, en las zonas germánicas, las representaciones de la personificación de Amor revestirá dentro de este grupo, iconográfica y conceptualmente, un carácter diferente al de la miniatura de ambos manuscritos del "Breviari"). A parte del simbolismo específico que Ermengaud da a la corona de Amor General, hay precedentes, como en el calendario de un salterio escrito hacia 1200 en Fécamp, Normandía (La Haya, Biblioteca Real) (9), donde Reina Amor aparece como imagen del mes de Abril; en cofrecillos de factura germánica, se encuentra a "Frawe Minne" hacia 1300 (10); igualmente, a "Dame Amour", en cajitas francesas de marfil, en un mango de puñal y en un fragmento procedente probablemente

dé un espejo (11). Asimismo, la corona aparece sobre la cabeza del dios Amor en miniaturas del "Roman de la Rose" (manuscritos del siglo XIV, uno en la Nationalbibliothek de Viena) (12) y en ciclos de poemas alegóricos (Cupido presentando a sus hijos al poeta Guillaume de Machaut) (13). El hecho de que Amor General aparezca representado sin venda, pone sobre la pista de que se trata del amor lícito (14). Ermengaud da el significado de esta alegoría: "Aquella señora que veis permanecer en el árbol y que es tan bella y tan agradable, y que está tan bien arreglada, es amor puro y general que gufa a todos aquellos que bien aman... es cabeza y raíz de virtudes, emperatriz sobre todas las virtudes, se le otorga corona, que lleva en la cabeza. Y por esta razón los amantes podrán hallar ahí las cuatro formas de amor: una de estas formas de amor, por su gran nobleza, lleva en la cabeza corona muy noble y de muy gran nobleza, porque corona a todos los que aman, y es el amor de Dios y del prójimo, que según las Escrituras, debe reinar en la gloria de Dios y llevar corona real. Y como nadie pueda prestar ningún servicio a Dios Nuestro Señor sino amándole de todo corazón, inteligencia y entendimiento, y amar al prójimo como a sí mismo -y quien lo hace cumple la ley de Dios-, por eso quienes lo hicieren recibirán corona real. Y puesto que el amor es más perfecto, más noble y mejor acabado que ninguna otra cosa, y más digno, se le pone en la cabeza, que es la parte más digna y noble, porque en el cuerpo del hombre no existe nada más noble ni digno... puro amor de hijos,..., el cual lo tienen todas las criaturas por naturaleza. Esta clase de amor aparece puesta y arraigada encima del corazón, porque, según nos dice y nos enseña nuestra ley, no se encuentra un amor más profundo por nada que el de los padres por sus hijos... según dice la ley, mucho más

aman a sus hijos que a sí mismos. Y dado que este amor es tan pro fundo, lo hemos pintado y dibujado delante del corazón, en la mu jer que está en el árbol... la tercera clase, que es de amor de varón y de hembra, se halla representado y dibujado en un pie de la señora que está en el árbol. Y esto se hace por el motivo que vais a oír: Sabed que el amor de varón y hembra debe tenerse muy sujeto y atado porque, de lo contrario, no puede durar, ya que los placeres se convierten en gran dolor. Y dado que todas las cosas que se quiere someter y dominar se tienen bajo el pie, demostran do que se posee poder y señorío sobre ellas, a la mujer que está en el árbol se le pone bajo el pie este amor... la cuarta clase de amor es el amor de bienes temporales, posible ocasión de todos los males, pues todos sabréis que las riquezas de este mundo son una gran trampa para apartarnos del camino de Dios, a no ser que se tenga bien administrada y sometida esa clase de amor por una gran sensatez, de forma que nadie se enorgullezca ni caiga en la avaricia... Y por esta razón, este amor está representado y pin tado en el pie de la mujer que está en el árbol, mostrando que es te amor se ha de tener sometido y bajo dominio. En cambio, este amor es muy bueno y de gran provecho para quien quiere y puede dirigirlo ordenadamente, como se debe disponer y dirigir para po der tener aquello que le es necesario. También para poder dar y gastar en buenas obras" (15).

Sobre el cuerpo de Amor General, a la altura del abdomen, arranca una serie de círculos que darán lugar al nacimiento de las diversas clases de amor. En líneas generales, casi todos los discos del manuscrito S.I. n.3 escurialense tienen dentro una fi gura en busto y una inscripción alrededor que la identifica; por

su parte, los del Res. 203 de la Biblioteca Nacional sólo tienen la inscripción, situada dentro del círculo, lo que da al diagrama, como ya se dijo, un carácter más abstracto y esquemático.

El primer círculo de la serie es, en ambas ilustraciones, el más grande de todos; en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece dentro la figura en busto de Dios, bajo los rasgos de Cristo, rodeado de la inscripción: "Dieus comensamens de tot be ses comensament"; dentro del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo la inscripción "Deus/es comen/sament de to/ts comen/saments". A este disco, le sigue un círculo, que en el S.I. n.3 escurialense contiene un busto femenino coronado, alrededor del cual se lee "Dregz de natura", y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, dentro, tan sólo la inscripción "Natura". El primer círculo pertenece al amor divino, increado y creador: Este amor "no tuvo jamás principio ni tendrá fin, y es el Espíritu Santo, verdadera fuente y origen de amor. Y con este amor se aman Dios Padre y Dios Hijo, y de este amor procede de ambos, a la vez, el Espíritu Santo, es decir, del Padre y del Hijo... y cada uno de estos dos es amado y amante... Este amor no es creado sino que es verdaderamente creadr y hacedor de todas las cosas que hay en los cielos y en la tierra o en las otras cosas que Dios ha creado"; tras esta manifestación que está en contra de las teorías cátaras, y que enseña que Dios es el Creador de todo por su amor, se pasa al amor creado, que viene regido por la naturaleza (así, todo lo existente y creado procede de un acto de amor): Dios "primeramente creo la naturaleza y quiso que toda criatura fuese gobernada por la naturaleza" (16). De ésta nacen dos derchos, que a su vez son origen de

las cuatro clases de amor, y que en ambas ilustraciones vienen representados por dos círculos cuya dirección se bifurca a partir de Naturaleza: El primero de ellos, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, contiene una figura masculina de busto tocada con gorro y cofia, alrededor de la cual se lee "dregz de gens"; en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo aparece una inscripción dentro del disco y distinta en su contenido a la del S.I. n.3 escurialense: "Dretz/de temor". El segundo de ellos, donde también aparece una figura masculina de busto, esta vez tocada con un gorro en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, tiene la inscripción rodeando el círculo que pone "dregz de natura"; en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo la inscripción "Dret/de natura". Las cuatro clases de amor que se originan de ambos derechos vienen representadas en el manuscrito S.I. n.3 escurialense por bustos femeninos coronados, que recuerdan a la alegoría de Amor General por tratarse, también, de representaciones (o manifestaciones) de amor y por las características del género de esta palabra en occitano, según se ha visto; la corona que lleva cada figura indica que estos géneros de amor son, por sí mismos, buenos, y que con ellos se puede amar a Dios y al prójimo, pese a representar aspectos específicos del amor; en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, como viene siendo habitual, no aparece ninguna figura dentro de los círculos, sino sólo las inscripciones. Del derecho de gentes, se origina el "amors de Dieu e de prueime", según el manuscrito S.I. n.3 escurialense; "Amor de/Deu e de son/proisme", según el Res. 203 de la Biblioteca Nacional; y "amors de bes temporals", en el primero; "Amor/de bens/temporals", en el segundo. Del derecho de naturaleza, deriva el "amors de mascle e de feme" en el S.I. n.3 escurialense; "Amor/

de mascle/e de fem/bra", en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional; y "amors de ses efan" en el primero; "Amor de/son infants" en el segundo. Ermengaud explica así el nacimiento de estos amores: "Y la naturaleza tuvo dos hijos grandes y maravillosos. El primero fue el derecho natural, y el último fue el derecho de gentes./Cada uno de éstos tuvo dos hijas, nobles y maravillosas, y a ambas se las llamó por un mismo nombre: "amor". Y si bien el nombre de aquellas es uno sólo, el sobrenombre es muy diverso./El nacimiento de amor está representado en este árbol de la siguiente manera: en el círculo superior de este árbol está representado y dibujado Dios, de quien nace todo cuanto de bueno existe, ha existido o existirá. En el siguiente círculo que desciende del primero está la naturaleza, establecida por Dios para el gobierno de las criaturas./De dicha naturaleza nacen y se derivan dos clases de derechos. Uno es el derecho natural, que está en el círculo que desciende de la naturaleza hacia la parte izquierda del árbol; el otro es el derecho de gentes, que está en el círculo que desciende de la naturaleza hacia la parte derecha del árbol./De cada uno de estos derechos de amor nacen varias clases de amor, pues debéis saber que el derecho natural es para la ordenación común, otorgada por la naturaleza a todas las cosas animales y sensibles, tales como hombres, animales, aves y peces./De este derecho nacen dos clases de amor: uno es el amor de varón y hembra, que está en el círculo más próximo; el otro es el amor de hijos y de hijas, que se halla en el otro círculo. Estas dos clases de amor son comunes a todas las criaturas sensibles del mundo, ya que, de igual modo que las gentes tienen deseo de copular y aman a sus hijos, así también lo hacen por naturaleza los animales terrestres, las aves y los peces./El derecho de gentes consiste únicamente en el

gobierno de las personas en cuanto a su subsistencia. Tal gobierno no lo tienen los animales, ni las aves ni los peces./De dicho derecho nacen otras dos clases de amor: uno es el amor de Dios y del prójimo; el otro es el amor de bienes temporales, que está en el otro círculo. Estas dos clases de amor son propias únicamente de las gentes de este mundo, puesto que los animales, las aves o los peces no aman a Dios, ya que no le conocen, ni tampoco aman las riquezas temporales ni las acumulan como hacen las personas, ya que toda clase de amor debe dirigirse y ordenarse a Dios. Por eso... en la parte frontal de la figura del árbol veréis que cada una de las cuatro formas del amor que están ahí representadas tienen sus caras mirando hacia arriba, en señal de que todas éstas deben permanecer en contemplación de Dios Nuestro Señor, que es creador suyo y de todas las cosas. Y por eso las figuras tienen la cara mirando al Creador" (17).

De cada uno de estos amores, se originan los árboles con las virtudes que ha de tener cada amante para conseguir el fruto que se produce en cada uno de ellos. Estos son distintos en ambos manuscritos: En el S.I. n.3 escurialense, conforme al texto del "Breviari", aparece con hojas, flores y fruto, lo que constituye una forma mnemónica muy adecuada para distinguir y recordar las diversas cualidades y el resultado que se produce con su acción; el valor mnemónico del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es, en este sentido, menor, ya que sólo aparece cubierto de hojas indistintas. En la parte superior de cada ilustración, junto a los árboles más grandes, aparece un hombre que coge flores de ellos en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, u hojas en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional; se trata de los enamorados,

designado en el primero de ellos como "enamorat" y en el segundo como "Enamorats"; sobre sus cabezas, aparece una serie de cualidades que ha de cumplir para obtener el fruto de cada árbol: En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, son tres, cuyos nombres vienen inscritos en hojas que forman una especie de guirnalda triangular; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, son dos, pero sólo inscripciones que flanquean la cabeza del amante. Ermengaud dice que bajo este árbol "todos aquellos que sienten la urgente necesidad de amar irán a ponerse, haciendo con las hojas una guirnalda, y con las flores un ramo, que llevarán en la mano./Y digo a los amantes que con las flores hagan un ramo para llevarlo en la mano, porque la misión de la mano es hacer buenas obras.../Y he hecho de las hojas guirnalda porque se lleva en la cabeza, donde se halla el cerebro, que sirve a la voluntad del hombre, tanto si es buena como si es mala. Deben llevar esta guirnalda en la cabeza los que son entendidos, humildes, pacientes, sensatos, los que tienen buena voluntad y no consentirían ni harían ninguna mala obra, y los que se dan a la contemplación y a la meditación. Y por eso se hallan colocadas las virtudes en el ramo de las flores que se lleva en la mano en señal de buena obra, puesto que las flores dan más fruto que las hojas.../Por lo que al árbol se refiere, ya os he dicho que en invierno y en verano tiene hojas y flores, y estas flores y hojas son virtudes de las que, tanto en invierno como en verano, hallan bastantes aquellos que verdaderamente aman a Dios./... este árbol no se halla fijo en tierra ni vive en ella, ya que el amor del que este árbol nace, vive y perdura, está en las entrañas de la criatura sensiblemente, y allí recibe su alimento" (18). Debajo de los enamorados, hay dos pares de personajes (uno de ellos perfectamente identificado como frai

le) a cada lado de la miniatura, y con instrumentos cortantes donde aparecen las inscripciones de los vicios que todo amante debe evitar para no talar el árbol del amor.

Del círculo del amor a Dios y al prójimo, nace el "albro de vida", según se lee sobre el tronco del que aparece en el miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense (el del Res. 203 de la Biblioteca Nacional debió tener la misma inscripción, pero actualmente está borrada por el color verde del tronco del árbol), que tiene como fruto una forma de granada donde se lee "vida perdurable" en el manuscrito S.I. n.3 escurialense; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sobre las hojas, puede verse "vida perdurable"; en las hojas y flores del códice S.I. n.3 de el Escorial están inscritos, alternando en cada rama, los nombres de las siete virtudes y de los siete dones del Espíritu Santo. De abajo a arriba y de izquierda a derecha, se lee en el manuscrito S.I. n. 3 escurialense: "caritat", "fe catolica", "saviesa", "entenemen", "esperança", "scientia", "coseil", "vigor", "temprança", "prudena", "pietat", "temor", "dreturia", "forsa"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: Hoja prácticamente cubierta por una franja verde, de la que sólo queda el esbozo de su forma, "fe catholica", "Saviesa", "Enteniment", "Esperança", "sciencia", "Conseyll", "vigor", "temprança", "prudencia", "pietat", "Temor", "dretura", "fforsa". En la parte superior de la miniatura, y fuera de ella, hay una inscripción en el manuscrito S.I. n.3 escurialense (ausente en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional) donde se lee: "Ser mos del angel"; efectivamente, cerca del fruto del Arbol de la Vida, aparece un ángel con una filacteria en su mano izquierda que llega hasta el oído del enamorado: "Per so fug los deliegz carnals

que sies sau"; con la izquierda parece coronar al amante con una guirnalda de tres hojas donde se lee: "vigor", "temor", "sabiesa". En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la cartela aparece flotando entre el árbol y el amante: "Per so fug los desigs carnals que conseit sia fel"; dos inscripciones flanquean la cabeza del amador: "temor", "vigor". En el manuscrito S.I. n. 3 escurialense, este personaje, vestido con capa y manto, tiene apoyada en su brazo derecho la flor "caritat" y coge con la mano izquierda la de "temprança"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, tiene en su mano derecha un ramo de hojas sin ninguna inscripción, mientras coge con la izquierda la de "pietat".

Debajo del enamorado, el orgulloso ("ergulhos", según se lee sobre la banda que le separa del personaje anterior en el manuscrito S.I. n.3 escurialense; "Erguyl", junto a su cabeza, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional), que, de rodillas, trata de cortar el Arbol de la Vida con un hacha en cuya hoja aparecen inscritos los siete pecados capitales, que, de arriba a abajo, son, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense: "erguelh", "avareza", "luxuria", "glotonia", "enveja", "ira" y "pereza"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, falta la lujuria, debido, probablemente, a una de tantas omisiones del ilustrador: "Erguyl", "avaricia", "glotonia", "enveja", "ira" y "pereza". De este personajes, cuenta Ermengaud que "Aquellas cosas que son contrarias y rompen, quiebran y cortan cada una de las cuatro formas de amor, aparecen representadas por aquellos que golpean con las hachas en la parte superior de los árboles que nacen de cada una de las formas del amor... el orgullo es tan gran enemigo, que rompe y corta el amor de Dios y del prójimo, hallándose escrito en dichas

personas los siete pecados mortales" (19).

Del amor a los bienes temporales, nace un pequeño árbol: El manuscrito S.I. n.3 escurialense presenta su fruto, situado en lo alto, con la inscripción "plazers", su flor, a la izquierda, con "cura" y su hoja, a la derecha, con "poder"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, las hojas del árbol son exactamente iguales, en la de la derecha, se lee "providencia", en la de la izquierda "cura" y en lo alto "plasers". El personaje que va a cortarlo, aparece bajo el aspecto de un fraile, probablemente un franciscano, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, no hay ningún rasgo que lo diferencia de los demás; sobre la franja que lo separa del precedente, en ambas ilustraciones, hay una inscripción identificativa, "cosiriers de la mort", en el primero, y "pensament de la mort" en el segundo; en su espada está inscrito "meysprezament" en el S.I. n.3 escurialense, y "mensepresament" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional. Ermengaud dice de este personaje que "toda meditación y reflexión sobre la muerte es contraria al amor de bienes temporales, que cortan y rompen, ya que, si alguien piensa tan siquiera un instante en su muerte, está menospreciando las riquezas de este mundo. Y por esta razón, está representado y dibujado aquel que tiene algún pensamiento o reflexión respecto a la muerte, al pie del árbol, y corta con la espada del desdén el árbol que nace del amor de bienes temporales" (20).

Del círculo del amor entre varón y mujer, nace el Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal, en cuyo tronco aparece inscrito en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense "albre del saber

ben e mal"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, "arbre de sab be e mal". Su finalidad, representada por la forma de grana-da en lo alto de la ilustración del S.I. n.3 escurialense, es "filhs e/filhas"; "fils e filles" en la rama más alta del Res. 203 de la Biblioteca Nacional. Las virtudes para conseguirlo, inscritis sobre las hojas y las flores del manuscrito S.I. n.3 escurialense, son, de abajo a arriba y de izquierda a derecha: "largueza", "ardiment", "cortezia", "humilitat", "domnei", "alegran-sa", "retenement", "ensenhamen", "proeza", "matremon", "passien-tia", "conoichensa", "sen e saber" y "bon coratge"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, siguiendo el mismo orden: "larguesa", "Ardiment", "Cortesia", "humilitat", "gint parlar", "Alegrança", "Retenement", "ensenyament", "proesa", "matremoni", "Pasiencia", "Conoxença", "Seny e saber" y "bon coratge". Como se ve, son las virtudes que aconsejan los trovadores en sus obras, salvo el caso, muy sorprendente, de matrimonio, del que se hablará más adelante (21). En la parte superior de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, y fuera de ella, se lee "sermos del diable" (esta inscripción no aparece en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional); de manera análoga, aunque contrapuesta, a la del Arbol de la Vida, un demonio sale de lo alto de este árbol en el manuscrito S.I. n.3 escurialense: Su mano derecha desenrolla una cartela que llega hasta el oído del enamorado, con la inscripción: "Tots deliegz carnals perdura, de l'arma non aias cura"; mientras le corona con una guirnalda triangular de tres hojas en las que pone: "cortezia", "retenemen" y "humilitat". En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la filacteria sale de las fauces de un monstruo, similar a un dragón (y que puede asimilarse con Leviatán): "Tots delits carnals percura, de l'arma no/aies cura";

flanqueando la cabeza del amante, dos inscripciones: "Retenement" y "Cortesía". Este, en la ilustración del S.I. n.3 escurialense, está cogiendo la flor de "matremon", mientras tiene apoyada sobre su brazo izquierdo la de "largueza", ya arrancada. En la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, coge, igualmente, la hoja de "matremoni", pero su mano izquierda sólo tiene un ramo de hojas sin ninguna inscripción.

Debajo del enamorado, el maledicente ("maledizens", como se lee en el S.I. n.3 escurialense sobre la franja que le separa del personaje precedente; "Mal/disais", flanqueando la cabeza del opo_nnente en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional), de rodillas y tratando de cortar el Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal con un hacha donde están inscritos todos los vicios que debe evitar el amante; en el S.I. n.3 escurialense, son, de arriba a abajo: "descelar" (fanfarronería), "avareza", "cocha" (impaciencia por la realización del "faich" (unión sexual) como único objetivo del amor), "lauzengas", "erguelh", "vilhetge" (vejez) y "fadeza" (ne_cedad); en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, de forma análo_gga a como ocurría con los pecados capitales, sólo aparecen seis vicios de los siete que debería haber: "Ava/ricia", "lauzengas", "pena", "vilesa", "Erguyl" y "ffadeza" (22). Sobre la figura odia_dda por los trovadores del maledicente, se lee en el "Breviari": "Y puesto que los maledicentes son contrarios al amor de varón y hembra y propensos a trocar en pecado y vanidad la buena voluntad, tal como han dicho y dicen los trovadores en sus cantares,... por esta razón, el maledicente está representado y dibujado rompiendo y cortando el árbol que nace de este amor" (23).

rueda estelar (de donde probablemente este diagrama mnemónico toma su origen) (95) alrededor del Señor, al que los teólogos han asimiliado frecuentemente con el sol. Tampoco parece imposible establecer un paralelismo compositivo, como esquema mnemónico, con los grandes rosetones de las catedrales góticas francesas, donde diferentes temas salen de un radio común en el que, en ocasiones, está representado Dios (96). Ermengaud, conocedor de este tipo de diagramas radiales, no hizo más que simplificarlos hasta sus últimas consecuencias, suprimiendo representaciones de personificaciones, y cambiando, por supuesto, el sentido.

La unión del esquema arbóreo con el circular, que, como en este caso, se encuentran frecuentemente en posición complementaria, tiene su origen, probablemente, en las ruedas de memoria empleadas para ilustrar el "Compendium historiae" de Pedro de Poitiers (cuyos árboles históricos del Antiguo Testamento pintados sobre pieles adquirieron gran popularidad, tanto en forma de libro como en la de rollo; este último modelo podía tener muchos metros de largo, como puede verse en un manuscrito de origen inglés del Museo de Arte de Cleveland, ms. 73. 5 (97)) (98).

En definitiva, lo que hace Ermengaud es condensar el antiguo material de ilustración utilizándolo para crear símbolos y para la representación de ideas y dogmas morales, según el nuevo arte enciclopédico (99), que el lector pudieran asimilar fácilmente y de forma perdurable a través de estos diagramas.

amado. Así, el esquema arbóreo aparece asociado a otro diagrama mnemónico, en este caso circular (del que se tendrá ocasión de ver varios a lo largo de las miniaturas del "Breviari"), que simboliza el nuevo pensamiento enciclopédico (88), ya que la rueda es una imagen fácil de visualizar al tener la ventaja de poder ser dividida de numerosas formas; en este caso, a través de una serie de radios que saliendo del centro y acabados en círculos rodean el disco. Se trata de la tipología del medallón de las virtudes inscrito en un esquema radial, conforme a una tradición occidental que se fija en tiempos carolingios, y que cuenta con precedentes plásticos de época clásica (como un mosaico del siglo III del Museo de Argel que representa a Baco rodeado por las cuatro estaciones, o relieves mitraicos con la figuración de los cuatro vientos que simbolizan el poder universal del dios) (89). Este esquema compositivo vuelve a aparecer en el piso, actualmente prácticamente perdido, del ábside de la catedral de Hildesheim, de hacia 1150, donde Cristo aparece entronizado en el centro de un círculo dividido por cuatro radios, con un grupo de tres virtudes en cada cuarto de circunferencia (90). También se encuentra, de forma análoga, en algunos de los diagramas del "Hortus Deliciarum" (Olim Strasbourg, Bibl. de la Ville, Hortus): La representación de la Filosofía y las Artes Liberales (f. 32 r.) (91), del Antiguo y Nuevo Testamentos (f. 67 r.) (92) y, sobre todo, en la Institución del Nuevo Testamento (f. 67 v.) (93), donde se halla Cristo en el centro, de pie sobre la cruz y una iglesia, con el Cáliz en la mano y rodeado por diez virtudes en medallones semi-cerrados que portan inscripciones que van radialmente hacia el centro. Tanto aquí como en el "Breviari" las virtudes están vistas como emanaciones del Salvador (94), formando una especie de

Cristo y de Dios bendiciendo en medallones) y de Amor General, mientras que el del amor entre hombre y mujer está ubicado a la izquierda por ser inferior en su categoría dentro de la escala del amor; a su lado, y como consecuencia exigida de este árbol, se encuentra el del amor a la prole, oponiéndose así el autor a las teorías cátaras que ven en la procreación un acto diabólico y un pecado contra el Espíritu, como se tendrá ocasión de comprobar. El hecho de que el árbol del amor a los bienes temporales es té colocado "a la derecha de" se debe a que a través de las buenas obras realizadas por amor a Dios con los bienes materiales se puede ayudar al prójimo (como se verá en la serie de ilustraciones de las obras de misericordia) (87). Si se usa bien de este amor, se origina la virtud de la caridad, que aparece en una de las hojas del Arbol de la Vida y que lleva y que lleva el enamorado que coge sus flores, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense. Su menor tamaño respecto a este árbol se debe a que el amor a Dios y al prójimo es más elevado que el de a los bienes materiales, cu yo valor depende de la utilidad que le dé el hombre, por lo que no deja de ser, en el campo de la virtud, más que una pura poten cialidad. Tanto esta posibilidad en el bien como el personaje que pretende cortar el tronco, confieren al árbol, y únicamente a és te, una aspecto positivo en la práctica o no de sus virtudes, ya que se puede llegar a Dios practicando la caridad (de una forma más perfecta) como sometiéndose, de manera ortodoxa, a un desape go de los bienes terrenos en función del bien morir.

Por último, hay que añadir un aspecto interesante a la representación de la raíz del árbol, con Dios en el centro de un me dallón del que irradian, también en discos, las doce virtudes del

y. de la Ciencia del Bien y del Mal) y de los dos pequeños (Arbol del amor a los bienes terrenos y a los hijos) que flanquean a Amor General. De manera similar al árbol de consanguineidades, la dependencia de varios conceptos se aclara por un simple diagrama li neal de genealogías abstractas (82). Se ha visto que ya desde el siglo X se conoce el sistema mnemónico del árbol, pero es en el XII cuando alcanza su mayor auge (posiblemente por influencia del incipiente escolasticismo, cuyo amor al sistema, característico del didactismo medieval, inspiró la creación de árboles genealógicos completos que ilustran la dependencia mutua de los conceptos lógicos) (83), produciéndose una auténtica floración de estos dia gramas (84). La forma tomada del mundo vegetal, con su gran varie dad de frutos, sus tipos marcados fuertemente y sus formas altamente articuladas, proveyó de una riqueza de ideas y de concepciones frescas la mente de los escritores. Literalmente, hay fuentes escriturísticas sobre los árboles de la virtud que producen frutos espirituales (S. Pablo: Gal. 5, 22 ss.) y que se oponen al mal (Mt. 7, 17 ss.). De esta forma, la expresión visible se aplica a los esfuerzos por parte de teólogos y filósofos para comunicar ge nealogías de las acciones principales y subsidiarias. En el "Bre viari", no puede hablarse de franca oposición entre los árboles (85), ya que, aunque el de la Vida, que surge del amor a Dios y al prójimo, es el principal, los otros no tienen ninguna connota ción maligna, sino que, en sí mismos, son buenos; es su utilización, mejor o peor regulada, la que les dará un sentido positivo o negativo. La colocación obedece más bien a una jerarquía de va lores del amor: Así, tomando como base la posición "a la derecha de" en contraste con "a la izquierda de" (86), el Arbol de la Vi da está ubicado a la derecha de la divinidad (representación de

ticas muy similares: El lugar del tronco está ocupado por un hom
bre barbado que suele llevar una corona o la cabeza al descubiert
to; los antecesores más lejanos, los tatarabuelos, están en lo
 alto, y la progenie, los tataranietos, en lo más bajo (de manera
 similar, en las dos miniaturas del "Breviari", Dios, como princip
cipo del amor, está sobre Naturaleza, creación suya y de la que
 se derivan las cuatro clases de amor que rige). Estos árboles de
 consanguineidad tienen su fuente en diagramas geométricos usados
 para ilustrar las relacione de familia de acuerdo con las leyes
 romanas. Tales diagramas se encuentran en manuscritos medievales
 del "Breviarium Alarici" (el código romano utilizado en la Hispan
ia visigoda), en la "Notitia dignitatum", en las "Institutiones"
 de Justiniano y en las "Etimologías" de S. Isidoro, que llama a
 estos diagramas "stemmata" (árbol, en griego), término usado con
 sentido genealógico desde el siglo I d. de JC. Tales esquemas cons
istían en figuras geométricas en las que estaban escritas las rel
aciones familiares. Originalmente, no eran árboles en el sentid
o propio de la palabra, pero recordaban el cuerpo de un árbol con
 hojas. S. Isidoro fue quizá el primero en utilizar los términos
 "tronco" y "ramas" ("stirps" y "ramusculi") en este sentido ("Etim
ologías": 9.5.13 y 9.6.28) (79). En numerosos manuscritos, una
 figura humana central presenta el "stemma" de consanguineidad al
 espectador (80). Las dos miniaturas del "Breviari", que sólo tien
enen común con este árbol el ser un esquema de afinidades al der
ivar iconográficamente de él, presentan un aspecto mucho más res
umidado y restringido (81).

El otro modelo de diagrama deriva de la iconografía del árbol
 de la virtud: Se trata de los dos grandes (Arbol de la Vida

en el corazón, por ser el más afectuoso; amor intersexual y a bienes terrenos en los pies por ser menos nobles que los anteriores y por la necesidad de saber regularlos), y ello en virtud de que a la figura humana se la puede caracterizar y subdividir fácilmente mediante sus accidentes. El cuerpo puede llegar a funcionar como un árbol, es decir, como un campo estructurado y vacío susceptible de ser investido de un saber. El cuerpo es superficie plástica, tapiz de signos (primordialmente lingüísticos), "locus" de la memoria artificial (73). En este sentido, los precedentes pueden retrotraerse al arte romano, como la figura de Júpiter Heliopolitano del Museo del Louvre, donde los siete planetas están representados a lo largo del cuerpo de la divinidad (74); asimismo, en figuras médico-astrológicas medievales (entre las que sobresale la del hombre zodiacal, aunque el primer modelo conservado (Munich, Staatsbibl., Cod. lat. 19414, f. 188 v.) (75) date de principios del XIV) y de representación del microcosmos en relación con el Universo, que son imágenes que se quedan grabadas en la memoria con facilidad (76). Cada lugar del cuerpo, de manera similar al esquema arbóreo, estará considerado como un "locus" donde se asienta, ordenadamente, un determinado concepto (77).

La otra variante que se une a la del cuerpo utilizado como superficie de ordenación jerárquica es la del esquema o árbol de familiaridades que toma como base un cuerpo humano: Se trata del árbol de consanguineidades; muchos manuscritos del "Decretum" de Graciano y otros libros canónicos contienen diagramas de este tipo (como tres obras de la Biblioteca Vaticana: El Cod. Rossianus 595, f. 2 v., de hacia 1200; el Cod. Pal. lat. 625 y el Cod. Pal. lat. 4880) (78); en líneas generales, todos presentan caracteríscs

cia de expresión entre el manuscrito S.I. n.3 escurialense y el Res. 203 de la Biblioteca Nacional en este sentido -y debido, probablemente, a un descuido o mala interpretación del copista ilustrador-: En el primero, las partes jerárquicas están perfectamente concebidas e independizadas: No hay ninguna línea que las ligue al esquema de parentescos (72); sin embargo, el ilustrador del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, bien porque utilizó un modelo erróneo, bien porque no entendió el esquema, puso una línea de unión entre el amor de hijos e hijas y el de Dios como principio de este sentimiento, como si uno derivara de otro y hubiera un grado de jerarquías entre ellos. Este error trató de subsanarse al no aplicar a esta línea el color verde propio del esquema que une a Dios como origen de Amor con Naturaleza y los distintos tipos de este sentimiento). Esta combinación de esquemas está dentro de una figura humana.

Para los dos casos, se cuenta con precedentes, aunque puramente formales y nunca (salvo tal vez en el esquema de parentescos) conceptuales. En el primer modelo, la ordenación de cosas o conceptos se efectúa dentro de un cuerpo, como lugar idóneo para la inscripción en él de un discurso textual o figural. Los tratados clásicos de mnemotecnia aconsejan utilizar un cuerpo a modo de conjunto de signos, actitudes, gestos y atributos que sirven para depositar en él conceptos teológicos y de todo tipo. La superficie corporal se convierte en un campo de inscripción donde poder depositar las nociones de una ciencia o las especulaciones de una teoría metafísica. El cuerpo humano simboliza perfectamente los conceptos abstractos (amor a Dios y al prójimo en la cabeza, por ser el lugar más importante del hombre; amor a los hijos,

está esquematizada en el Arbol del Amor: (69).

Según el tema que se trate, según la personalidad del propio autor, la ilustración de los esquemas mnemónicos puede ser muy variada; no obstante, la mayoría de ellos está basada, formalmente, en unos moldes tradicionales (70). Un caso modélico en este sentido lo constituye el Arbol del Amor, que une al esquema arboriforme, el circular y el del cuerpo humano para el ordenamiento y concatenación de conceptos.

Ya se vio que la alegoría de Amor General estaba formada por una dama que, en sí misma, contenía ordenadas todas las clases de amor (es la unión de todas ellas la que da lugar al concepto "amor general" representado a través de la figura de la mujer) (71); se repasará brevemente sus partes: En la corona, el amor a Dios y al prójimo por ser el más importante y elevado; el amor a la prole en el corazón por ser el más cordial; el amor intersexual en el pie izquierdo, y en el derecho el de los bienes temporales porque, aunque buenos en sí, si no son bien regulados, pueden llevar a la perdición. A la altura del abdomen, y en cierta medida independiente del cuerpo de la alegoría, aparece Dios como principio y fuente de todo amor, y también su único fin, como se ve en la raíz de la que emanan, de forma circular, doce cualidades. De Dios se origina la Naturaleza para gobernar las distintas clases de amor entre las criaturas que de ella se originan; su bifurcación en dos derechos da lugar a las cuatro clases de amor, a sus virtudes para permanecer en ellas (hojas y flores) y a los bienes que se obtienen (frutos). Se tiene así una combinación de jerarquías con otra de parentescos (no obstante, hay una diferen

un creador de imágenes que, en numerosas ocasiones, cristalizaron en creativas obras de arte y literatura. De esta manera, se ha de ver en las figuras de los manuscritos y en la mayor parte de las formas del arte medieval la evidencia de que cuanto la Edad Media tenía que recodar seguía las reglas clásicas sobre cómo hacer imágenes memorables: Muy probablemente, la proliferación de la nueva imaginería de los siglos XII y XIII está relacionada con el renovado énfasis que los escolásticos dieron a la memoria. Las imágenes se harán similitudes expresivas de intenciones espirituales: Toda la tradición de diagramas que se encuentra fundamentalmente en los manuscritos iluminados del medievo está implicada en un sistema o sistemas de memoria: La memoria artificial o natural está en la base de toda la pedagogía del medievo. Predicar, o exponer, un discurso de cualquier clase (se puede decir que ambas cosas están en la intención de Ermengaud) es recorrer por orden y secuencialmente un lugar mental, que a partir del siglo X va a ser dibujado para mayor facilidad y encontrar allí ordenados los conceptos en las imágenes o notas que guardan su desarrollo. El razonamiento escolástico procede por arborescencias y ramificaciones que van a suponer una tendencia a la reordenación plástica del texto (de ahí que, a partir del siglo XII, momento de auge de la primera escolástica (68), se produzca un auténtico predominio del esquema arboriforme). El gran principio de la memoria artificial clásica (la incitación al sentido de la vista) está presente en el Arbol del Amor, ya que la memorización por medio de diagramas, esquemas y figuras es una especie de memoria artificial: A través del diagrama arboriforme, circular y corporal, la concepción de los "loci" de Ermengaud se une a una visualización clásica de los lugares. La idea básica, fundamental, de la obra

memoria et reminiscentia"). La mnemotecnia aparece vinculada al mundo de la predicación y de la pedagogía por las imágenes que utilizan, por ejemplo, los franciscanos (y no se olvide que Ermengaud se mueve dentro de esta orden) (65).

Según se ve por el esquema visible del Arbol del Amor, Ermengaud se sitúa en un plano diferente al de aquellos que, ofreciendo imágenes de la memoria diseñadas para excitarla por su percusividad, las destinaban a ser representadas invisiblemente en la memoria y a emplearlas exclusivamente con el propósito genuinamente mnemónico de recordar mentalmente los puntos de un sermón o discurso (66). Ermengaud hace numerosísimas indicaciones de cómo ha de representarse cada imagen, según se vio (... un árbol... en el cual hallaréis representado y dibujado..."; "Este árbol que veis aquí pintado..."; "en el círculo superior de este árbol está representado y dibujado Dios..."; "está representado y dibujado aquél que tiene un pensamiento...", etc.) (67); esto hace pensar que, desde el primer momento, Ermengaud quiso trasladar esta imagen mnemónica a una representación plástica para que el espectador retuviera en la mente su complicada teoría del amor expuesta en el texto; e incluso que hiciera lo mismo el hombre poco letrado, pero sólo a través de la imagen, que es, por lo demás, tan completa (o más, con la adición de Cristo y el diablo y las personificaciones de Iglesia y Sinagoga) como el texto en su significado.

Así, el arte de la memoria, que alentaba el uso de la imaginación, se convirtió en un factor determinante para la evocación de imágenes expresadas a través de las artes plásticas; fue

idea pasaría a los grandes escolásticos, como S. Alberto Magno y Sto. Tomás de Aquino, para quienes la memoria forma parte de la prudencia en cuanto hábito moral que se emplea para recordar las cosas pasadas con vistas a conducirse prudentemente en el presente, y a una sagaz previsión del futuro. Es con este sentido con el que se ha dicho que las "imágenes agentes" se moralizan (la figura de Amor General que, como se verá, deriva de modelos iconográficos relacionados con el cuerpo como campo de inscripción donde depositar determinadas nociones jerarquizadas y de los árboles de consanguineidad, no tiene ningún valor moral en principio; los que cortan las ramas se convierten (si se exceptúa el pensamiento de la muerte) en personificaciones de vicios), haciendo de las figuras humanas hermosas o feas similitudes corporales de intenciones espirituales para con ellas conseguir la felicidad (ganar el cielo) y evitar la desgracia (caer en el infierno), memorizándose según una disposición ordenada. Lo sorprendente de estas imágenes agentes (su aspecto repulsivo o atractivo) hace que se adhieran vigorosamente al alma. Las reglas de las imágenes quedan, de esta forma, abandonadas a la metáfora y a lo fabuloso con todo su poder excitante: Se recomienda las "metaphorica" (mujer con corona, discos, hojas, frutos y personajes con objetos corrientes) para recordar las "propria" (amor general -a Dios y al prójimo-, jerarquías del amor, virtudes para obtener sus bienes, vicios a evitar). Para que el hecho del recuerdo sea más vigoroso, se requiere múltiples imágenes (como es el caso del Arbol del Amor, según el análisis hecho más arriba), según S. Alberto Magno: "Y proque la reminiscencia requiere muchas imágenes... prescribe que figuremos para nosotros mismos mediante muchas similitudes y que unamos en figuras lo que queremos retener y reminiscenciar" ("De

del alma elaboradora de imágenes es la que realiza el trabajo en los procesos más elevados del pensamiento: El alma, y ya se vio esbozado en Simónides con el modelo del poeta y del pintor, nunca piensa sin un diseño mental, la facultada cogitativa piensa sus formas en diseños mentales. Esta imposibilidad de pensar sin un diseño mental fue continuamente alegada para sostener el empleo de la mnemotecnica, ya que la memoria pertenece a la misma parte del alma que la imaginación. Esto hace que una de las características del pensamiento medieval, fundamentalmente aplicado con un sentido pedagógico, sea la afinidad entre pensamiento abstracto y visualización artística (63).

En el "Ad Herenium", aparecen reglas de cómo almacenar cosas en la memoria; no obstante, habría que preguntarse qué era lo que la Edad Media deseaba retener. Principalmente, y como aparece en el Arbol del Amor, se quiere recordar todo lo que forma parte de la salvación o de la condenación (64): Así, en el Arbol del Amor, la impresión en la memoria de una alegoría que establece una jerarquía del amor (cuál el más alto, cuál el más bajo), de las virtudes que hay que seguir (para la obtención de la vida eterna, del amor de las mujeres, del placer y del gozo) y de los vicios a evitar, están tomadas en calidad de "notas memoriales" que ayudan a conseguir la felicidad. De esta forma, la memoria pasa a formar parte integrante, ya no sólo de una de las Artes Liberales, sino de una de las virtudes cardinales (por así decirlo, llega a moralizarse, a cristianizarse), según puede verse en alguno de los preescolásticos, como Alcuino de York, que en su diálogo "Sobre la Retórica y las Virtudes", dice que las tres partes de la prudencia son "memoria, intelligentia et providentia"; esta

nium", se dice que la imagen se grabará tanto más fuertemente en la memoria cuanto más sorprendente y fantástica sea (en este sentido, el Arbol del Amor es una imagen adecuada: Primero, por ser una buena imagen para colocar ordenadamente cada noción en sus "loci" (hojas, círculos, partes del cuerpo de Amor General); segundo, por su carácter sorprendente (casi vegetal, casi humano)). A su vez, la imagen de la memoria puede consistir también en figuras humanas activas, dramáticas, persuasivas (como los personajes que pretenden talar los árboles con instrumentos cortantes): han de ser activas, punzantemente definidas, desacostumbradas y con capacidad de salir rápidamente al encuentro y de impresionar la psiqué; estas imágenes son parte integrante del arte de la memoria que Grecia transmitió a Roma (todas estas características se cumplen en la alegoría de Amor General, en las personificaciones de los que tratan de cortar cada género de amor y en las de la iglesia y Sinagoga (62), que se adaptan perfectamente al modelo de imágenes de la memoria artificial: Son feas (orgullosa, maledicente, Sinagoga del manuscrito S.I. n.3 escorialense) o particularmente hermosas (Amor General, géneros de amor, árbol, Iglesia)). Visto todo esto, para Cicerón la memoria artificial podía superar a la natural.

Otro autor esencial para el desarrollo de la forma escolástica y medieval del arte de la memoria es Aristóteles: En "De Anima", postula que la imaginación (por ejemplo, la elaboración mental del Arbol) es la intermediaria entre la percepción y el pensamiento. Como todo conocimiento deriva de impresiones sensoriales, el pensamiento actúa sobre ellas tras haber sido tratadas y absorbidas por la facultad imaginativa; de esta forma, la parte

un orden dado para que, partiendo de cualquier "locus" de la serie, poder desplazarse hacia adelante o hacia atrás; las segundas, las imágenes, son de dos clases: Para cosas ("res"), en que se confecciona imágenes para recordar un argumento o una noción, lo que se llama materia del discurso; y para palabras ("verba"), donde se encuentra imágenes para recordar cada palabra individual, es el lenguaje del que la materia argumental se reviste. Así pues, en función de las dos clases de imágenes, hay dos tipos de memoria artificial: La "memoria rerum" (que Cicerón considera suficiente) y la "memoria verborum" (mucho más ardua que la anterior). En pocas palabras: Para obtener una buena memoria, se exige una disposición ordenada: Hay que imprimir en la memoria una serie de lugares que serán habitados por imágenes.

Es aquí donde se llega al segundo punto: El de la imagen, que tiene su fundamento, según fuentes clásicas, en Simónides, para el que se puede hablar de una unión texto-pintura en función del cultivo de la memoria: El pintor y el poeta piensan en imágenes visuales, que uno expresa poéticamente y el otro pictóricamente. Al ser el sentido de la vista el más vigoroso de todos, las fuentes clásicas describen técnicas internas que dependen de impresiones visuales de gran intensidad: La percepción recibida por los oídos o por la reflexión es más fácilmente retenida si se transmite a la mente por medio de los ojos (Cicerón: "De oratore": l. 2, c. 87). En este sentido, la educación de la memoria se efectúa a partir de una intensa memorización visual, con lo que, como se verá a lo largo de las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari", queda un camino abierto para la representación en las artes plásticas de diagramas mnemónicos. En el "Ad Here-

Desde el final de la época carolingia, la imagen sirve para enseñar recordando y explicando las verdades cristianas (60). El hecho de recordar a través de la imagen lleva a lo que se ha llamado memoria artificial, parte integrante de la natural y, en concreto, de la retórica. El origen es antiguo y bien conocido (61). La base de la memoria artificial de la Edad Media se encuentra en un pequeño tratado de retórica anónimo, la "Rethorica ad Herenium", de hacia el 86-82 a. de JC., que muy pronto (S. Jerónimo) fue atribuido a Cicerón. La obra toma como fuentes tratados griegos de los que no se ha conservado ninguno. Su difusión en la Edad Media fue muy amplia, hasta el punto de que los tratados que hagan sobre el arte de la memoria durante este período, tomarán como base esta obra, según demuestran los numerosos manuscritos conservados desde el siglo XI, aunque los más antiguos no contienen el libro primero, donde se habla de la memoria; los manuscritos completos que subsisten datan del siglo XII, momento en que, hasta el XIV, alcanza su máxima boga. Asimismo, es en el siglo XII cuando se le asocia al ciceroniano "De inventione" (llamado también "Retórica Primera" o "Vieja Retórica") al que seguía inmediatamente el "Ad Herenium" (conocido asimismo como "Retórica Segunda" o "Nueva Retórica"). Esta obra tiene como tema la retórica y sus partes: "Inventio", "dispositio", "elocutio", "memoria", "pronuntiatio". En la penúltima, su autor distinguía entre dos clases de memoria: La primera era la natural, que nace simultáneamente en el pensamiento y está injertada en la mente. La segunda, que es la que interesa, es la artificial, que puede definirse como memoria fortalecida y consolidada por el ejercicio. La memoria artificial tiene como base los lugares ("loci") y las imágenes ("imagines"); los primeros deben formar una serie y ser recordados en

ambos sean condenables por sí mismos: Sólo el amor a los bienes temporales está negado (legítima y voluntariamente) por el pensamiento de la muerte, y el de hombre y mujer está sobremontado por el de los hijos donde encuentra su fin natural (oponiéndose en este aspecto sobre todo a los cátaros). Todo esto llevará, si se excluye el amor a los bienes temporales, a un ternario compuesto, primeramente, por el amor a Dios; segundo, por el amor conyugal (que, cuando se analice con más detalle al final de este estudio, se verá el carácter totalmente novedoso con que el autor trata este tema) (58) o amor a los hijos; y, por último, el amor por placer, insensato y condenable. Este ternario es totalmente conforme al de Guiraut de Riquier (expuesto en su "cansó" "Ales cui am de cor e de saber") y a la moral cristiana (59). De esta forma, aparece un sistema totalmente coherente, donde cada cosa está puesta en su lugar, y al que se ha llegado a través de un movimiento dialéctico del que Ermengaud ha saltado sus articulaciones, contentándose con coger de S. Agustín, Honorius Augustodunensis y S. Bernardo las conclusiones a las que quiere llegar. Lo que podía parecer un esquema de aspectos profanos ha de verse, como se ha comprobado, desde una perspectiva teológica, ya que Dios es el amor absoluto del que surge todo amor.

2.b.- Sistemas mnemónicos en el Arbol del Amor.

Por último, es conveniente hablar de dónde viene la tradición de representar una serie de ideas por medio de un árbol y de diagramas mnemónicos: Básicamente, el Arbol del Amor es una relación de los grados y géneros del amor, así como de las virtudes necesarias para conseguirlo y de los vicios que se ha de evitar.

mentos cortantes, están significados aquellos vicios que pueden impedir la consecución de los frutos de cada especie de amor: El amor a Dios lo destruye principalmente el orgullo (como se verá, es el caso de Adán y Eva y, particularmente, de los herejes, con quienes son comparados por ciertos exégetas) (56); el de los bienes temprales, el pensamiento de la muerte (legitimado por la pobnreza y por cualquier tipo de ascetismo ortodoxo); el de las mujeres, los defectos encarnados en la figura del maledicente que, en opinión de los trovadores, jamás deben anidar en el corazón del amante perfecto; finalmente, el de los hijos, la negligencia que se opone a adoctrinarlos y castigarlos adecuadamente.

A su vez, estos diversos amores están jerarquizados, como puede apreciarse en la alegoría de Amor General (57). Con toda seguridad, esta jerarquización está influida por un fuerte bernardismo (muy probablemente, Ermengaud conoció la obra del santo cisterciense que fue un polemista, aunque infructuoso, como se ha visto, contra los cátaros): El amor a Dios, al igual que en S. Bernardo, para quien es natural e innato en el hombre, es el más importante, por lo que aparece inscrito en la corona de Amor General; el amor a los hijos, también natural, ofrece, sobre todo en la madre, la imagen, totalmente bernardina, de un amor que el sujeto experimenta a la vez para sí mismo y para el otro (el hijo), y que corresponde a un desarrollo natural de este sentimiento; esta amor está ubicado, por tanto, en el corazón de la alegoría. A su vez, por lo que concierne a los amores carnal y material, no parece que la influenci del santo sea exclusiva: Ermengaud los coloca a los pies de Amor General para indicar que hay que usarlos moderadamente y según la ley divina. No quiere esto decir que

res, es superior a éstos; de esta Naturaleza, como se vio, derivan dos especies de derechos: El de naturaleza, propiamente dicho, y el de gentes. El primero se subdivide en dos géneros de amor: El sexual y el de los hijos, donde encuentra aquél su fundamento, que son comunes a todas las criaturas animadas. El segundo derecho, el de gentes, se compone del amor a Dios y al prójimo y del afecto a los bienes temporales, que sólo interesan a la naturaleza dotada de razón, es decir, al hombre.

Estos cuatro amores tienen como consecuencia otros tantos bienes: Del amor a Dios y al prójimo, se obtiene la vida eterna; del amor a los bienes temporales, el placer; del amor entre los sexos, la prole (con lo que se opone frontalmente a los cátaros, que sólo admiten este amor entre los creyentes siempre y cuando no se llegue a engendrar, que sería lo mismo que cooperar en la obra diabólica al atar más almas a la materia); del amor a los hijos, por último, el gozo.

Para coger los frutos del primer amor (a Dios y al prójimo), hay que practicar las virtudes del Arbol de la Vida (las tres teologales y las cuatro cardinales) y merecer por ello los siete dones del Espíritu Santo. Para obtener los del amor a los bienes temporales, hay que ejercer el celo y la prudencia. Quien desee los del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal (o "el fruto del amor de mujeres") ha de cultivar las vualidades que debe tener todo buen amante; finalmente, para llegar a los del amor a los hijos, las condiciones necesarias son castigar y enseñar bien.

Se ha visto que, a través de las figuras que portan instru

to, es no creado, sin comienzo ni fin: Como se vio, es el amor del Padre por el Hijo y del Hijo por el Padre. Su acción desciende sobre las criaturas y, en tanto que se manifiesta en la creación, es el amor creado. Es probable que, en este sentido, Ermengaud conociera las teorías del "De Divisione Naturae" de Juan Escoto a través del difusor principal del pensamiento erigeniano, Honorius Augustodunensis, cuya "Clauis Phisicae" es una síntesis de los postulados del maestro carolingio. Efectivamente, como puede comprobarse, en el "Breviari" aparecen los cuatro modos de existencia expuestos por ambos autores, para los que la Naturaleza comprende, armónicamente ligadas (según la definición dada por S. Agustín en su "Enchiridion" (PL.: 40, col. 236) y por Boecio en su "Liber contra Euticen et Nestorium" (PL.: 64, col. 1341) (54), las cosas que son y las que no son, es decir, el universo visible y el universo arquetipo. Esta división comprende las cuatro especies citadas, por medio de cuatro diferencias. La primera es la que crea y no es creada: Es Dios; la segunda, la que es creada y crea: Son las causas primordiales; la tercera, la que es creada y no crea: Es la generación de seres temporales, que se desarrolla en el espacio y en el tiempo; la cuarta, la que no crea y no es creada: Es el fin de todos los seres, Dios. Al aplicarse la primera y cuarta categorías a la esencia divina, y la segunda y tercera a la Naturaleza, resulta que sólo hay presencia divina en el Universo, con lo que no se puede hablar, a la manera de los cátaros, de dos principios (uno bueno y otro malo), sino de uno solo del que proceden todas las cosas que, por tanto, son buenas en sí mismas (55). Dios es trascendente y distinto de la Naturaleza: En el "Breviari", no se encuentra ninguna traza de panteísmo. Pero la Naturaleza, instituida por Dios para regir a todos los se-

lación con el relieve de un capitel del siglo XII de Issoire (51), en que Cristo, para demostrar su identidad, muestra las llagas a Sto. Tomás que cierra los puños en signo de incredulidad total (el famoso tópico patrístico de la obcecación); esto se corroborará, además, al llevarse el puño al corazón, como aparece en una miniatura románica del "Antiphonarium de S. Pedro" (52) donde la personificación, cegada, hace el mismo gesto, como reminiscencia de los versículos de Jeremías, de los que se ha dicho tomaba su base literaria la representación de Sinagoga: "¡ay de nosotros que hemos pecado! porque nuestro corazón es débil" (53). En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, además del hecho de la retirada, todo el significado negativo de la Sinagoga se reduce al gesto del puño sobre el corazón, lo que prueba el mayor grado de significación aportado por el manuscrito S.I. n.3 escurialense. En el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la personificación conservará íntegra su dignidad real (incluso, a diferencia del S.I. n.3 escurialense no baja la cabeza), evocando así más la ascensión al trono de una nueva elegida (la Iglesia) que reemplaza a la que ha caído en desgracia (la Sinagoga).

Recapitulando: El propósito de Ermengaud fue el de incluir todo el Universo, siguiendo las tradiciones occitanas, en la unidad del amor, que es la ligazón metafísica entre el mundo de Dios y el de la materia. La base de esta metafísica queda expuesta en el esquema del Arbol del Amor donde el autor, en función de su oposición a las teorías cátaras y, en menor medida, en cuanto coincidían con éstas, a las de los trovadores, expone la materia y el pensamiento que va a guiar su obra: Dios como amor total. El amor divino o Espíritu Santo es lo Absoluto. En tanto que Absolu

de marfiles procedentes de Metz anteriores a 1096 (47), lo que unido a su menor tamaño, son los únicos aspectos coincidentes entre sí. En efecto, la Sinagoga del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional puede considerarse, en cierto sentido, como un doble, una inversión simétrica de la personificación de Iglesia, con la que presenta un aspecto casi idéntico (48) (salvo en el hecho de señalar a Cristo con el índice por parte de ésta, similar al gesto de S. Juan Bautista, y que podría traducirse, de igual forma, por "he aquí"): Doncella, con la corona firmemente asentada sobre su cabeza, vestida con manto y túnica, el puño de la mano derecha cerrado sobre el pecho y sujetando con la izquierda un recto estandarte del que sale una hoja verde; no hay fealdad; el aspecto de derrota no está tan pronunciado, en cuanto a nivel de significado, como en el manuscrito S.I. n.3 escurialense. En primer lugar, la Sinagoga, a semejanza de modelos anteriores al siglo XI, presenta los ojos desnudos, sin venda (49); el estandarte que coge con su mano izquierda está más recto aún que el de la Iglesia; no obstante, el hecho de aparecer una rama de árbol con hojas, como brotando de él, es desconcertante: Sin embargo, sobre ciertos marfiles aparece con atributos vegetales en sus manos, como puede verse en uno de Tongres de la primera mitad del siglo XI y en la cubierta del "Evangelionario de Teófilo", conservada en Essen, donde la Sinagoga lleva una palma doblada (50).

El puño cerrado junto a su corazón tiene el sentido de rechazo o negación, lo que equivaldría a rehusar la presencia y la divinidad de Cristo, su creencia en El. La miniatura del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional puede ponerse en cierta re

con la muerte y el Antiguo Testamento, que llega a cristalizar en numerosas representaciones de la crucifixión, es fácil comprobar cómo este motivo de la venda se transmitió a la Sinagoga oscurecida. A mediados del siglo XII, será una figura frecuente en el arte (44) y en la literatura medievales. La ceguera de la Sinagoga está concebida como un obcecado estado de la mente, una forma de existencia falta de luz, y una encarnación de una fuerza activa que se comportaba como una persona privada de ojos (45).

Aunque la Sinagoga inclina la cabeza, su sentido es muy distinto al gesto similar que se vio en la Iglesia en el manuscrito S.I. n.3 escurialense. Si en esta se expresaba la humildad y aceptación de la Esposa hacia el Esposo, es aquélla el significado que adquiere es, similar al del diablo con el que forma pareja simétrica, el de consecuencia de un mal sufrido a causa del dolor por haber perdido su preeminencia, como puede verse en la inicial de una Biblia del siglo XIII que encabeza la Epístola a los Hebreos, "Multifariam" (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1180, f. 335 v.) (46), donde la personificación está confrontada a S. Pablo; tanto en esta miniatura como en la del "Breviari", el gesto de cabeza de la Sinagoga va acompañado del de su mano, en pronación, junto con el brazo caído, lo que traduce una falta de dinamismo y de reacción del personaje que se sabe vencido; este gesto se encuentra en situaciones de impotencia y abandono, y acompaña a la mano en pronación, que pende ante el vientre, reforzando este sentido de fracaso.

En ambas miniaturas, la Sinagoga da la espalda a Cristo y a la Iglesia y aparece en actitud de retirada, como en una serie

sonificación femenina con una venda sobre los ojos, el rostro abatido, sujetando un bastón con su mano izquierda, mientras la derecha cae en pronación y señala al suelo; su aspecto viene a ser como una imagen invertida del diablo, con el que hace pareja. Sobre la ceguera, se ha de ver una referencia a la obstinación de los judíos a resistirse al bautismo, según los Padres de la Iglesia, que oponen a la figura literaria de la ceguera la de la luz de la verdadera visión, comentando la cita bíblica de Jeremías 5, 17. uno de los ejemplos más tempranos viene dado por S. Hilario en su "Tractatus in LXVIII Psalmum" (PL. 9, col. 481); en la "Disputatio Ecclesiae et Synagogae" atribuida a Gilbert de Tournay (siglo XIII), se dice que la Sinagoga "había perdido ya los ojos espirituales" (41). La expresión "caecus" se interpreta como "incapaz de ver" (ciego, en su sentido literal, física o mentalmente), como "incapaz de ser visto" (oculto, secreto, invisible) o como "impidiendo que vean los ojos o la mente" (oscuro, sin luz, negro). Según Petrus Berchorius, la ceguera "comporta algo negativo y nada positivo, y por ciego entendemos generalmente al pecador" (42). En la Edad Media, la ceguera irá asociada al mal. Algo antes del siglo XI, la ceguera de la Sinagoga se expresó por medio de un símbolo nuevo para ella: La venda, cuya diferencia frente a los atributos clásicos es la de dar forma visible a una metáfora en lugar de indicar su función. La venda hace su aparición en una miniatura de hacia el 975 (Berlín, Staatsbibl., cod. theol. lat., f. 192) (43), donde la noche ("caeca nox", como se la designa constantemente en la literatura clásica) está representada como una mujer con los ojos vendados; teniendo en cuenta que en la Edad Media hay una asociación del día (regido por el sol) con la vida y el Nuevo Testamento, y de la noche (regida por la luna)

sada" en el segundo. En ambas miniaturas, la Iglesia aparece coronada, según se lee en la "Altercatione Ecclesiae et Synagoga" atribuida a S. Agustín: "Yo soy reina que te despojé del reino, yo soy la esposa que abandonados los ídolos, descendí del bosque y del monte" (35). En ambos manuscritos, la Iglesia sujeta un es tandarte rematado en cruz (36); no obstante, en el S.I. n.3 escu rialense, se lleva la mano derecha al pecho: Este gesto manifies ta el carácter profundamente pensado o sentido de un comportamiento; es una forma exterior de la interiorización, y no tiene otro sentido que el de replegamiento del ser en sí mismo, la concentración, la intensidad de una presencia. Sin embargo, si se tiene en cuenta el contexto general de la época, donde la Iglesia es interpre tada simbólicamente como la Esposa de Cristo, así como el hecho de que se muestre con la cabeza ligeramente inclinada, el sen tido que adquiere la escena es el de sumisión total y sincera ha cia Aquél que es su Esposo (como puede verse, de forma análoga, en dos miniaturas de una "Bible Moralisée" de la segunda mitad del siglo XIII (Viena, Staatsbibl., codex vindobonensis 2554, f. 5 v. D.) (37), donde Eliecer hace entrega de Rebeca a Isaac, o donde una joven asiente al deseo de Jacob (f. 6 v.C.)) (38). En lugar de llevar el cáliz (39), símbolo del sacrificio perpetuamente re novado, la Iglesia hace el gesto de la doncella que recibe al Es poso; por lo que, finalmente, puede asegurarse que su representación está en consonancia con las ideas bernardianas que ven a la Esposa del "Cantar de los Cantares" como imagen de la Iglesia (40).

Si en las representaciones de la Iglesia había muchos puntos en común en ambos manuscritos, no es así en lo que concierne a la Sinagoga. En el manuscrito S.I. n.3 escu rialense, es una per

La cartela que sale de Cristo, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, parece prolongarse y llegar hasta el costado de la Iglesia, constituyéndose en elemento de unión entre los dos lados de la composición. Es una forma expresiva de ilustrar la tradición patristica que situaba el nacimiento de la iglesia en el mismo momento en que fue abierto el costado de Cristo, según puede leerse en S. Agustín ("Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": l. 10, c. 10) (31) y en S. Isidoro ("Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": PL. 83, col. 99), entre otros muchos autores; asimismo, son numerosas las representaciones tipológicas (nacimiento de Eva) y aun alegóricas (marfil carolingio de la Staatsbibliothek de Munich (32), crucifixión del "Hortus Deliciarum" (33), vitrales de Bourges y de Sens (34)) donde se ilustra esta idea. Se establece, así, una relación directa entre Cristo y la Iglesia, fundada por el Señor, aspecto que negaban los cátaros, al no reconocer en ella (como se verá a lo largo de este estudio) su institución y autoridad de origen divino. La cartela que sale del costado de Cristo lleva la inscripción "amacha bons savia humilis" en el código S.I. n.3 escurialense, y "Ama los savis/fies homils als/paciens" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional.

Frente a esta representación, se encuentra la de la Iglesia y la Sinagoga, que en líneas generales, se trata de dos personificaciones coronadas, con vestiduras anodinas y que portan largas varas o estandartes. Sobre esta imagen, se lee en una cartela la inscripción "Sancta glieia renha" en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, y "Sancta Esglezia" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, justo encima de Iglesia; sobre Sinagoga, "Sinagoga exegada/e deponzada" en el primero, y "Sinagoga ensy/ada e depau

manos aparecen en una miniatura de las "Grandes Crónicas de Francia" de Saint-Denis, de hacia 1275 (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 782, f. 121 v.) (29), aplicadas a uno de los conspiradores que habían depuesto al pontífice). En ambos manuscritos, se representa al diablo derrotado que se retira tras el triunfo de Cristo. A su vez, el Señor aparece activo, en cuanto que es dueño total de su comportamiento, y, según la terminología de F. Garnier, "en estado", es decir, se encuentra fuera de toda coordenada espacio-temporal: Su figuración puede verse casi como en estado de majestad. No obstante, si bien el diablo está dentro de las mismas coordenadas de atemporalidad, es decir, representado asimismo "en estado", su figuración lo presenta pasivo, sufriendo una condición resultante de una fuerza superior a la suya que le obliga a permanecer inerte (S.I. n.3 escurialense) o a retirarse (Res. 203 de la Biblioteca Nacional), a reconocer su derrota, que hace que flexione su cuerpo, frente a Cristo, en mayor o menor medida. Resumiendo, la inferioridad del diablo está marcada por su representación pasiva (sobre todo) expresada por los gestos de cabeza y manos, y por el ángulo de vista; mientras que la superioridad de Cristo aparece en su figuración activa y "en estado", dada por el ángulo de vista también y por los gestos de sus manos, lo que lleva a decir que está representado en presentación, recordando de alguna forma la imagen del Cristo de la Segunda Parusía según S. Mateo (aunque en absoluto se trata del mismo contexto) mostrando sus llagas. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense se añade, además, el dirigirse hacia la Iglesia, lo que refuerza la figuración activa, reflejada en la ligera torsión del cuerpo y en la posición de las piernas, tomando una postura convencional (30).

con una nariz exageradamente prominente, y su mano derecha en pronación. En términos generales, y salvo excepciones, la cabeza de perfil no aparece en personajes de cierta calidad: Esta posición es un buen indicio de jerarquías de valores (en este caso, respecto a Cristo) en que los personajes ocupan lugares diferentes; la relación de inferioridad puede estar unida, en el caso del diablo, a una alteración profunda sufrida en sí mismo; es la posición propia del "fou" (26) (como en una miniatura de una Biblia del siglo XIII que ilustra la inicial del Salmo 52, "Dixit insipiens" (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1158, f. 159 v.) (27), donde el necio obedece al diablo, ambos de perfil), del hereje, del infiel y, en general, de todos los enemigos de Dios, particularmente de los seres diabólicos. Uno de los sentidos del abatimiento de cabeza es el de derrota, culpabilidad y tristeza, como puede observarse en las representaciones del Juicio Final en los gestos de los condenados (28). Todo lo visto, unido al hecho de volver la cabeza hacía atrás, confiere a este gesto un matiz de desesperación. La gran nariz es una exageración caricaturesca para representar, en este caso, la depravación espiritual. Por último, la mano en pronación da a entender el sufrimiento de una suerte adversa ajena a la propia voluntad (imagen que aparece, igualmente, en los condenados del Juicio Final). El diablo del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional está representado casi de perfil, lo que marca, frente a la posición de Cristo, que le da la espalda y se muestra prácticamente de frente, ligeramente vuelto hacia la personificación de Iglesia, un nivel de inferioridad; a su vez, esta inferioridad queda reforzada por la posición de su mano izquier-da, en pronación, cuyo significado ya se conoce, y la de la derecha que hace el gesto de marcar la dirección (ambas posiciones de

entre ellos de manera considerable" (25). A su vez, la raíz del Arbol del Amor es un elemento que permite la continuidad entre el plano superior y el inferior al cortar las bandas, con inscripciones dentro, que los separa.

En el plano inferior, a la derecha de la alegoría de Amor General y de las imágenes de Dios, en el lado del Arbol de la Vida, y, por tanto, en el lugar preferente, aparece una cartela con la inscripción "Jhezus renha quez a/vencut l'enemic" en el manuscrito S.I. n.3 escurialense; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Jhesuchrist ha vensut l'enemich". Debajo, la representación de un diablo (que aparece, en uno y otro códice, con las características generales con las que más adelante se le volverá a encontrar, y de las que ya se hablará) y de Cristo, que, en ambos manuscritos, está vestido con una manto que le cubre cintura y piernas (parcialmente en el S.I. n.3 escurialense) y le deja el torso desnudo para presentar la llaga del costado; asimismo, levanta las manos para mostrar las de los clavos que se aprecian también en los pies; no obstante, estas llagas no aparecen en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (por omisión u olvido del ilustrador). En el S.I. n.3 escurialense, Cristo aparece en posición de marcha; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, firmemente asentado. De la llaga del costado de la imagen del primero, sale una cartela que, pasando por el centro de la raíz del Arbol del Amor, va a parar al costado de la Iglesia.

A continuación, se analizará, detenidamente, los gestos de Cristo y del diablo. Este, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece con la cabeza de perfil, abatida y vuelta hacia atrás,

Del amor a los hijos, crece un pequeño árbol que, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, guarda el mismo aspecto que el que crece del amor a los bienes temporales: En su fruto, se lee "goyg"; en la flor, situada a la derecha, "doctrina", y en la hoja a la izquierda, "castich"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: En la hoja más alta, "Gaus"; en la de la derecha, "Doctrina", y en la de la izquierda "Castiechs". El loco ("foll" en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, y "fols" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, según puede leerse sobre la franja que le separa del personaje anterior) intenta cortar el árbol con una espada en cuya hoja se lee "negligencia" en ambos manuscritos. Del loco, dice Ermengaud: "Y por cuanto que ningún padre que deje de castigar y dar buenos consejos ama bien a su hijo, por la misma razón está representado y dibujado este hombre llamado insensato y que rompe y corta el árbol que nace del amor de hijos y de hijas con la espada de la negligencia, y en el que uno debe depositar su amor" (24).

El último elemento del Arbol del Amor propiamente dicho es la raíz que sale de un vástago de Naturaleza y acaba en un círculo, que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense contiene la imagen en busto de Dios bajo el aspecto de Cristo; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, como es habitual, sólo aparece la inscripción que rodea el disco del códice escurialense: "Deus/so raziels/de vera/amor". De esta forma, hay una circularidad en la teoría del amor de Ermengaud: Dios es el principio y el final de todo amor. Como se ha visto en los troncos de cada una de las cuatro formas de amor, es lógico que el árbol que los aglutina tenga una cartela que lo identifique sobre su tronco; así, sobre el vástago ver

de que parte de la raíz del amor y que va hasta Naturaleza para unirse, de nuevo, con Dios, se lee "albres d'amors" (en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, no aparece esta inscripción). Del círculo de Dios, salen doce radios rematados en otros tantos discos que enumeran las cualidades del amado; éstas aparecen bordeando el filo de los círculos del S.I. n.3 escurialense donde, en esta ocasión, no aparecen figuras dentro, sino sólo una sucesión decorativa de colores; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se encuentran en el interior de cada uno. Siguiendo el sentido inverso al de las agujas del reloj (que, como se verá, es el predominante en todos los esquemas circulares del "Breviari"), se encuentra, en el S.I. n.3 escurialense: "voler profit d'altre", "obeyr leugerament", "mal cubrir e celar", "non descobrir son fecl", "retre se cominal", "acorrer en tribulacios", "no pregar molt veus", "publicar laor", "castichs secrets", "comunicar les coses", "dir sos secrets", "esser d'una voluntat"; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: (ilegible), "cobrir e celar mal", "no depcobres secrets", (ilegible) "... a tu pruysmes", (ilegible), "publica l'amor", "no prengues nengun mal", "no prenges ni a aluos tar", "castichs", "si en casates caset", "dir los secrets" (ilegible). En este manuscrito, justo debajo del esquema circular, hay una inscripción que explica el sentido de estos consejos: "Deins aquestes .XII. rodets son escrites .XII./razils d'amor". Sobre la raíz del Arbol del Amor, se lee en el "Breviari" que "están escritas las cualiddes que debe poseer la persona en quien uno deposita su amor, ya que, por otra parte, si las doce raíces, es decir, las doce cosas que están escritas en los doce círculos del pie del árbol, se las pone en práctica con respecto a aquella persona en quien uno desea depositar su amor, hacen arraigar y afianzar el amor

PRIMERA PARTE: DIOS Y LA NATURALEZA CREADA.

1.a.- Dios.

1.a.I.- Prólogo: Prohibición de adentrarse imprudentemente en los secretos divinos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("L'angels cassa los mescrezens e cels que son trop curos de vezer los secretz de Nostre Senhor"), f. 14 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("L'angell casa los meyscreçents e cels qui son trop curos de veure los secrets de Nostre Senyor"), f. 7 r. (2).

Ambas ilustraciones son sumamente similares; no obstante, hay diferencias que marcarán, dentro de este contexto, su mayor o menor idoneidad. Las dos muestran un grupo de gentes en el extremo izquierdo (que en la del códice S.I. n.3 escurialense aparecen señalando a Dios con el dedo índice extendido; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, están de rodillas con las manos juntas en alto), en el centro, un ángel con la espada desenvainada en alto (que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense señala amenazadoramente a las personas, mientras que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional no hace ningún gesto significativo) y Dios en el extremo izquierdo, bajo los rasgos de Cristo, con un libro en la derecha y sentado en un trono (muy sencillo en la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense, mientras que el del Res. 203

de la Biblioteca Nacional tiene dosel en forma de arco en mitra con el intradós polilobulado; en aquélla, el Señor muestra la palma de la derecha; en ésta, señala a la multitud con su índice).

En ambas miniaturas, las figuras humanas forman un grupo multitudinario (con yuxtaposición en el primer caso): Sus características vienen definidas por la unidad, la homogeneidad (determinada por un hecho preciso), la pertenencia a un mismo orden de sus miembros, sin que se distingan más que por detalles secundarios (de rostro en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional) y cuyos comportamientos dependen de una persona que lo conduce, que suele aparecer en primer plano y casi de cuerpo entero (o mostrándose más que el resto, caso del S.I. n.3 escurialense); su posición y sus gestos determinan la naturaleza y las acciones del resto. La cantidad está sugerida por el número de cabezas que se ve tras el líder. Finalmente, la unidad de esta masa es tal que se le puede dar un nombre: En este caso, los herejes o curiosos (3).

A su vez, la naturaleza y el comportamiento del grupo se definen con relación a otra personalidad (Dios, en ambas miniaturas) (4). En la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, no puede determinarse su verdadera posición, al no aparecer de cuerpo entero las figuras; posiblemente, por sus movimientos, estén de pie; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, claramente arrodillados y con las manos juntas. En el primer caso, el gesto de señalar unido a la posición de cabeza elevada de los personajes aporta un matiz imperativo y sobre todo de desafío (hacia la persona a quien se dirigen, la divinidad), propio de las representaciones de insensatos insolentes ante Dios, como se ve en una miniatura de una

"Bible Moralisée" de la primera mitad del siglo XIII (Viena, Österreichische Nationalbibl., codex vindobonensis 2554, f. 64 vc) (5) que representa a Saúl loco. Por su parte, la miniatura del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional presenta, frente a la del S.I. n.3 escurialense, un significado casi totalmente opuesto: A través de la posición y del gesto, sus personajes reconocen más bien su inferioridad ante Dios, que podría traducirse como la petición de una gracia, reconociendo, por sus manos juntas, la impotencia para conseguirla; a su vez, si se tiene en cuenta que están ante el Ser Supremo, aparecen inmersos dentro de un contexto de oración, con lo que dan la impresión de salirse fuera del contexto que propone el "titulus": En lugar de pretender adentrarse orgullosamente en los secretos divinos, parece más bien, como mucho, una súplica para recibir el don del conocimiento (que, viniendo de Dios, no puede ser malo). No hay, como suele ser frecuente en esta posición y gesto la espera de una gracia a través del perdón de los pecados y del reconocimiento de los méritos. Esto es lo que da a la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional un carácter de menor significación con relación al texto (si no ambiguo o absurdo) frente al S.I. n.3 escurialense, donde quienes señalan a Dios no parecen confesar la virtual incapacidad de conocerlo, sino que se vlen con fuerzas para penetrar en el misterio de lo divino (6)

El ángel separa dos espacios, el divino y el humano; es en sí el elemento significante de tal división. Su dedo en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, y el de Dios en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, tiene el sentido de orden, en este caso prohibitiva, reforzado por la espada que amenaza a quienes pretenden aproximarse demasiado a la esencia divina (7).

Vistas estas diferencias generales entre los distintos protagonistas de la ilustración, hay que establecer un sistema de jerarquías, que marca la superioridad de unos frente a la inferioridad de los otros. La primera diferencia viene dada por el tamaño, mayor sobre todo en la representación de Dios que, pese a estar sentado, se encuentra a la misma altura que el ángel. Este, a su vez, es más grande que las figuras de los hombres (de forma más evidente en el manuscrito S.I. n.3 escurialense). La segunda es la jerarquía de posiciones: El Señor se muestra sentado, el ángel de pie y los hombres (al menos en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional) de rodillas. El contraste entre la posición de pie y sentado informa sobre la condición inferior del ángel frente a la de su Creador: En los siglos XII y XIII, la posición sentada está reservada a Dios y a los personajes, reales o alegóricos, que gozan de un poder y una superioridad jerárquica; pese a la diferencia de asientos (más contundente en cuanto a su significado de poder en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional por la utilización del arco en mitra, similar al del baldaquino y el ciborio) lo que importa verdaderamente es la posición, significativa en sí misma. De pie y casi inmóvil, como elemento de separación que es, el ángel marca así su naturaleza y condición de rango superiores frente a las de los hombres. Puede decirse que, en ambos manuscritos, Dios y el ángel están por encima, en posición, altura y dimensiones, del grupo humano. La posición casi de frente del Creador, más evidente en el manuscrito S.I. n.3 escurialense que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, responde a un estado durable y perfecto. La posición casi enteramente de perfil, más clara en el primero que en el segundo, del grupo de hombres contrasta con la anterior como signo de inferioridad. Cristo y el

ángel se orientan voluntariamente hacia la multitud quedando la parte inferior del cuerpo de frente para conservar su significación de calidad, mientras que su actividad pide que esté de tres cuartos. Este mismo tipo de relación jerárquica entre perfil, tres cuartos y de frente puede verse en una miniatura de 1132 de una colección de manuscritos de medicina (Berlín, Staatsbibl. Preussischer Kulturbesitz, ms. lat. qu. 198) (8) que representa a un médico (de frente), a un apotecario (de tres cuartos) y a sus ayudantes (de perfil). Relacionada con las posiciones, la tercera jerarquía tiene un matiz de temporalidad: La posición casi frontal de Dios, más evidente en el S.I. n.3 escurialense que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, responde a un estado durable y perfecto; la de los hombres, prácticamente de perfil, más clara en el S.I. n.3 escurialense, contrasta con la anterior como signo de inferioridad (9).

Estas jerarquías entre los diversos actores de la miniatura marcan una separación que da lugar a dos espacios diferentes, con el ángel como elemento material que marca los límites: Uno es el de Dios, representado solo en una realidad alejada a la de los pretenciosos (10). Estos aparecen figurados en acción, mientras que el Señor lo está, utilizando la terminología de F. Garnier, "en estado" (11), de forma análoga a como se ve en la inicial del Cantar de los Cantares, "Osculetur me", del "Comentario sobre el Cantar de los Cantares" de Beda (Le Mans, Bibl. mun., ms. 20, f. 86 v.) (12); Dios, al ser Omnisciente y Omnipresente, es decir, dueño total de su comportamiento, está representado en activo: Figurado inmóvil, es aquél a quien Aristóteles y Sto. Tomás de Aquino llaman primer motor (13); en ambos manuscritos, sus pies son

simétricos, con los talones próximos y las puntas separadas, vistos desde arriba: Es una representación estable y equilibrada que conviene a los seres representados "en estado" (de pie o sentados) que son, frecuentemente, sabios y virtuosos, según aparece en una inicial del Apocalipsis de la "Biblia de S. Benigno" de la primera mitad del siglo XII (Dijon, Bibl. mun., ms. 2, f. 470 v.) (14). Los hombres, al tener la iniciativa y el control de su comportamiento, están representados igualmente en activo. En los dos manuscritos, el Señor se muestra figurado "en estado", fuera de toda coordenada espacio-temporal, eterno; mientras que los hombres, en el S.I. n.3 escurialense, lo están en acción, al encontrarse ubicados en la contingencia del espacio y del tiempo terrenos. Este aspecto marcará a su vez una diferencia comparativa entre el movimiento de los protagonistas de los dos espacios, siendo positivamente superior el divino donde el orden, la medida y la estabilidad se oponen a las gesticulaciones y agitaciones que se aprecia en el terreno (15).

Con esta miniatura, se pretende prohibir que los fieles traten de averiguar por sí mismos el sentido de los misterios de la fe sin el magisterio de la Iglesia, lo que puede conducir a numerosos errores, y, lo que es peor, a su difusión, como es el caso de las herejías, y, más concretamente dentro de la histórica en que aparece el "Breviari", de los cátaros, acusados de tergiversar las Escrituras y de pervertir las autoridades preceden tes para adaptarlas a sus doctrinas (16). Según la han definido los teólogos, como ya se vio, la herejía (o quizá habría que decir mejor el heresiarca) es una opción que, dentro del cuerpo homogéneo de la doctrina, aísla un elemento determinado, examinándo

lo apasionadamente y erigiéndolo en el móvil central de su fe; es una verdad teológica vista desde una distancia demasiado corta y, por tanto, deformada. El heresiarca es un personaje con consistencia cultural que ha razonado a través de su formación intelectual la "sententia electa" por la que rechaza el magisterio de la Iglesia, según señala el "Decreto" de Graciano (y es a este hombre de cierta cultura a quien, en esta miniatura, se dirige Ermengaud, ya que, ensoberbecido por su saber (más adelante se verá la relación entre orgullo y herejía), cree tener argumentos de peso suficientes como para apartarse de la ortodoxia). Ante las reacciones de la comunidad, cuya ideología crítica, el hereje se obstina, toma conciencia de la consumación de su ruptura, la acepta y hace propaganda de ella (17).

Por la excelencia de su misma naturaleza, Dios escapa no sólo a toda percepción visible, sino a toda cogitación y a todo razonamiento. Ermengaud, que repetirá frecuentemente esta idea, parece haberla tomado de Juan Escoto, a través de su difusor, Honorius Augustodunensis que no duda en resumir en su "Clauis Phisicae" (PL.: 122, col. 911) la teológica apofática de los nombres divinos del Pseudo-Dionisio Areopagita y que retoma Máximo el Confesor: "Deus est super omne quod dicitur ete intelligitur". Anteriormente, Platón en "Parménides" (141 e 7-142 a 7) (18) y en la "Répública" (VI 509 b 8) (19), había afirmado la trascendencia absoluta de la divinidad, que escapa a todo conocimiento y está más allá incluso del Ser. La incognoscibilidad de la esencia divina es una doctrina común del neoplatonismo; así, para Plotino, Dios está más allá del Ser, de la Inteligencia y del Pensamiento ("Enn." I, 7, 1; I, 1, 8; III, 9, 9). La tesis de la incognoscibilidad divina se encuentra en numerosas ocasiones en el "De Divisione Na-

turae" de Juan Escoto y en la "Clauis Physicae" de Honorius Augustodunensis. Esta nesciencia se extiende a las razones de ser de la creación, que son los secretos de Dios. Unicamente Dios es verdaderamente la esencia de todas las cosas, y ninguna sustancia, ninguna esencia visible o invisible puede ser aprehendida por la inteligencia o la razón, ya que Dios, que está más allá de toda criatura, es inaprehensible en sí a todo intelecto; asimismo es incomprensible en los secretos de la creación. De las criaturas, sólo se puede percibir los accidentes, no la esencia. Y el conocimiento de los accidentes permite saber, no lo que es Dios, sino que es (20). Es lo que dice Ermengaud de una forma más accesible a su público, a lectores medianamente instruidos, aconsejando que nadie inquiera "los secretos de la naturaleza divina obstinadamente, sino adecuada y moderadamente, pues hemos de creer los artículos de la fe firmemente. Y que nadie inquiera el cómo es posible y de qué manera, pues no se debe buscar ni inquirir, a no ser que lo haga con gran respeto y teniendo presente que, si no encuentra la explicación de lo que inquiera o busca, sea consciente de que esto ocurre por defecto suyo y por flaqueza de su entendimiento, pues nadie que viva en este mundo, por muy sabio o importante que sea, alcanza a conocer la verdad, las maravillas y la esencia de la Santa Deidad... que nadie ose discutir en lugar público ni discrepar de lo que han dicho los Santos Padres que nos han precedido, cuyas palabras he recogido en este libro, porque aquella discusión podría resultar de gran perjuicio para la gente, y la podría hacer errar; y la justicia impone una gran pena a los que discutan sobre esto. Por eso, con esta finalidad, está representado aquí, con la espada en la mano, el ángel que prohíbe e impide que nadie que sea malvado, incrédulo o de poca fe, discuta

los secretos y el poder de Dios, u ose leer el contenido de este libro. Y el que no deje de hacerlo será castigado por el ángel de Dios" (21).

1.a.II.- La esencia divina: La Santísima Trinidad.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Estoria de la Sancta Triⁿⁱnitat"), f. 16 r. (22); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 9 r.

Las dos miniaturas presentan características muy similares: Ambas pertenecen al mismo tipo iconográfico, el antropomorfo horizontal donde las tres Personas son idénticas: Su aspecto corresponde al del Verbo encarnado, hacen el mismo gesto de bendición latina con la mano derecha, visten de igual manera, están sentadas sobre un único trono sin respaldo (el compartir el mismo asiento en una escena de presentación, y no para el cumplimiento de un cometido material, marca una relación de igualdad entre estos seres) (23), llevan una gran corona sobre sus cabezas, en cuya base inferior se lee encima de cada Persona: "Pares. Filhs. Sanhs Spirit" en el manuscrito S.I. n.3 escurialense (24) y "Pares. Ffills. Sant Spirit" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional (25); rodeándola, hay un elemento circular con inscripciones alusivas a las propiedades de la Divinidad: En el S.I. n.3 escurialense, en el lado más próximo al Padre, pone: "Poders.amors./Sauiez.bonatz/grandezas" (26); en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Poderos Sauj/esa. bonatats/Grandezas" (27); en el espacio central, sobre las tres Personas, aparece en el primero: "Eternitatz Gloria/voluntatz ueritatz/uertut perfectios" (28); en el segundo: "Eternitats Eternitats/Valor Vertuts" (29); en el lado más cercano

a la Persona del Espíritu Santo, aparece en el S.I. n.3 escurialense: "Largueza nobleza/drechura merces/simpleza" (30); en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Gloria. Ve/ritat. perfeccio/Larguesa. Dretura/Simplea. belea. merces" (31). Las tres Personas están representadas totalmente de frente, posición reservada a las figuraciones en majestad, correspondiendo a un estado durable y perfecto; los dos lados del cuerpo de cada ser son simétricos, no en el sentido geométrico del término, que supone la exacta correspondencia de las partes, sino en un equilibrio armónico, sin un gesto anecdótico que rompa la unidad del conjunto; así, las tres Personas en majestad bendicen con una mano, sin dirigirse a nadie; se trata de un gesto de estado y no de acción, que representa una actividad permanente y universal; en este sentido, la posición de los pies es la misma que en la miniatura precedente, marcando la estabilidad y el equilibrio.

Las diferencias son sólo de matiz; no obstante, aportarán aspectos distintos en cuanto a la significación: En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, las tres Personas están claramente yuxtapuestas, sentadas en el mismo plano; el elemento circular se convierte en un amplio nimbo crucífero que las rodea; un único manto las cubre; dos cíngulos, uno a la altura del pecho y otro a la de la cintura, les ciñe por igual; aparecen seis pies desnudos correspondientes a cada una de ellas: Los del Padre y los del Hijo pisan a dos figuras desnudas, contrapuestas y unidas por la cintura, situadas debajo del escabel; cada figura, inclinada y con los cabellos largos y en desorden, tiene una inscripción donde aparece la palabra "Mals" (32). En sí misma, la desnudez no tiene por qué implicar un aspecto negativo; es una serie de contex

tes y correlaciones lo que dará el verdadero sentido al hecho de la ausencia de ropa. En el caso del manuscrito S.I. n.3 escurialense, la primera característica se encuentra en la inscripción, que informa de la condición de los que yacen bajo el trono de Dios; la segunda, viene dada por la cabeza inclinada, propia, en este contexto de los culpables o de los condenados desesperados, del ser desequilibrado moralmente, cuyo dolor y derrota se manifiestan por la incurvación del cuello; en relación con la cabeza, están los cabellos erizados en forma de llamas, característicos de los diablos y de los personajes malvados, como puede verse en una miniatura de una "Bible Moralisée" de la primera mitad del siglo XIII (Viena, Österreichische Nationalbibl., codex vindobonensis 2554, f. 23 c.) (33), donde los cabellos de aquellos personajes que simbolizan los vicios están erizados de esta manera; lo mismo puede decirse de las ilustraciones del Salmo "Dixit insipiens" que ha dado a los imagineros la ocasión de mostrar la idea que se tenía endeterminadas épocas sobre la conducta insensata en relación a Dios y a los hombres (34): Han condenado sucesivamente la violencia, la idolatría, la pretensión orgullosa y la marginación en el orden social: En algunas representaciones, puede tomar el aspecto del diablo (como en la citada "Bible Moralisée", f. 60 v.) o el de un perturbado que aparece total o parcialmente desnudo, como se ve en la inicial a este salmo de un Salterio de la primera mitad del siglo XIII (S. Petersburgo, Bibl. Pública del Estado Saltykov-Chtchedrine, ms. lat. Q, v. I, 72, f. 52 v.) (35). A su vez, hay que hablar de una posición inclinada, replegada en sí misma, siendo los brazos (con las manos en pronación, traduciendo una falta de dinamismo, propia de una situación de impotencia y de abandono, propia de los condenados del Juicio Final)

la orientación y la actividad del protagonista, que en este caso es de pasividad absoluta, consecuencia del sufrimiento y manifiesta en el movimiento vertical hacia abajo del cuerpo. Las otras características negativas lo son por oposición o, más bien, por comparación con el resto de los personajes de la miniatura: La primera y más evidente es la situación vertical "encima de" (correspondiente a Dios, principalmente, y los ángeles), "debajo de" (referente a los pecadores): En cierta medida, en la miniatura del "Breviari", puede hablarse de contigüidad entre dos seres, correspondiendo a una presión ejercida desde lo alto a lo bajo, añadiéndose a la idea de superioridad la de dominación y victoria del bien sobre el mal; así, el ser (los malvados) que está debajo del trono de Dios presenta frente a El una inferioridad manifiesta, al estar apastado por una fuerza superior que lo abate, sufriendo su derrota; no obstante, puede percibirse una cierta agitación en los malvados, que, comparativamente, les pone en un nivel inferior al de la estabilidad e inmutabilidad divinas, como puede apreciarse en una inicial del Salmo 109, "Dixit Dominus", de la segunda mitad del siglo XII de los "Comentarios sobre los Salmos" de Pedro Lombardo (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 56, f. 185) (36), donde los enemigos de Dios aparecen pisoteados, de forma semejante a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, por el Padre y el Hijo. La posición equilibrada de las Tres Personas de la Santísima Trinidad implica una pertenencia a los valores del bien, reflejo de la naturaleza trascendente y de la alta jerarquía en sabiduría, santidad y dignidad propias de Dios. El desorden, por contraste, del movimiento de los malvados y los desequilibrios de sus cuerpos manifiestan su miseria, sus angustias, sus perversas disposiciones de conciencia y su maldad. De igual manera, el

cuerpo de perfil de los malos contrasta, en una jerarquía de valores, con el de tres cuartos de los ángeles y, sobre todo, con el frontal de la divinidad. Ambos opuestos están representados "en estado" al encontrarse fuera de toda coordenada espacio-temporal definida; no obstante, Dios, como primer motor, como el ser por excelencia, es el verdadero y único dueño de su comportamiento, por lo que aparece figurado en activo; todo lo contrario les ocurre a los malvados, que sufren una situación ajena a su voluntad resultante de fuerzas exteriores no deseadas y ante las que no pueden reaccionar convenientemente. Todo esto va a marcar una serie de alejamientos conceptuales entre la figura de Dios y la de los réprobos (a lo que hay que añadir las posiciones de sentado, de pie y agachado), materializadas, primeramente, por el escabel del trono, que tiene una función no sólo utilitaria, sino también simbólica, honorífica, significando la separación de lo absoluto de lo contingente; segundo, por la utilización de un fondo convencional distinto para la Trinidad y para los réprobos: La pertenencia a esta condición, a otro orden de valor y a otro mundo, de elementos situados en fondos convencionales diferentes, se aprecia en función del contexto (37).

En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se aprecia una simplificación (acompañada de una reducción cuantitativa del significado) que afecta principalmente a los personajes ubicados bajo el trono de Dios. Este adopta la forma de un edificio con pináculos y arbotantes y, a través de su respaldo, se percibe que es semicircular, lo que hace que las tres figuras no estén en el mismo plano, sino que la del Hijo se adelante sobre las otras dos, que quedan ligeramente retrasadas; cada una de las tres

Personas tiene su propio nimbo crucífero, como en un fresco de la primera mitad del siglo XII del santuario sobre el monte Autore en Vallepiera (38); el elemento circular parece adaptarse al estrecho espacio que le queda, y adopta la forma de elipse irregular (con el lado inferior cóncavo); cada figura tiene su propio manto, y sólo Cristo un broche en el pecho; las tres sujetan un paño que envuelve sus cinturas, mientras un cingulo corre debajo; no aparecen seis, sino cuatro pies (al quedar uno del Padre y otro del Espíritu Santo ocultos por la figura de Cristo); por último, los ángeles se encuentran sensiblemente más separados de la divinidad: Son numerosas las representaciones en que aparece Dios flanqueado por ángeles que sostienen el trono o la mandorla, como puede verse en los "Evangelios de Gaudino", del 754, posible obra de Vosevium (Autun, Bibl. mun., ms. 3, f. 12 v.) (39) y en otros del siglo IX conservados en Bamberg (Staatsbibl., ms. Bibl. 94, f. 154 v.) (40). Es una imagen muy frecuente en el mundo bizantino; sin embargo, en este caso, sólo se citarán unos pocos ejemplos del mundo latino occidental referidos únicamente a representaciones trinitarias, aunque en la mayoría de los casos no obedezcan al tipo iconográfico al que pertenecen las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviario": Así, en una miniatura de un Salterio anglosajón de los siglos X-XI (Londres, British Museum, codex Harley 603) (41), los ángeles sostienen una mandorla dentro de la cual se halla el trono de una Trinidad del tipo "Paternitas" (42); ángeles cogiendo cirios, y sólo las manos de los turiferarios, en un relieve sepulcral de un abad del siglo XIV procedente de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Madrid, Museo Arqueológico Nacional) (43), donde flanquean la representación del modelo "Trono de Gracia" (44). Aunque no se especifica la jerar-

quia a la que pertenecen, puede suponerse que se trata de la de los Tronos, según se lee en el "Breviari": "ya que en ellos permanece la Santa Deidad de manera más plena. Sabed que trono se interpreta como "silla", y silla significa rectitud. Y dado que la deidad permanece aquí más, sabe que este orden representa la justicia de Dios, y sus juicios los hace Dios omnipotente" (45). El hecho de que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense aparezcan los ángeles de pie y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional de rodillas obedece a razones de espacio, mejor medido y aprovechado en el primero que en el segundo; en este último caso, de estar de pie, se habrían juntado demasiado con los incensarios que salen de entre nubes, además de faltar al decoro al poner a los tronos más altos que a la divinidad; en este sentido, y para cumplir esta norma de respeto en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece una rigurosa perspectiva jerárquica que no se encuentra en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional (46).

Por todo lo visto, se ve en el manuscrito S.I. n.3 escurialense un intento de marcar más el carácter de unidad de las tres Personas (comparten el mismo nimbo, corona, manto y cingulos; están yuxtapuestas en el mismo plano y son de idénticas dimensiones), contraria a la herejía triteísta (47); por su parte, el Res. 203 de la Biblioteca Nacional tiende, en cierta medida, a resaltar la individualidad, pero dentro de la unidad, de cada una de ellas (salvo la corona y el cingulo, no presenta los elemntos comunes y compartidos antes señalados); además, la figura de Cristo tiene unas proporciones ligeramente mayores que las otras dos, debido a la forma del trono.

El texto de Ermengaud proporciona la clave para el significado de la representación (en este sentido, la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense está más cerca de él que la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, debido, principalmente, a la simplificación de elementos efectuada en éste). Primeramente, sobre la corona compartida por las tres Personas, Ermengaud escribe: "Sabed también que estas tres personas unidas tienen una misma corona de poder, de divinidad, de grandeza y de eternidad". A propósito del cíngulo y del círculo (símbolos de amor y de eternidad respectivamente): "la Sagrada Escritura dice propiamente que el Padre tiene el poder, para dar a entender que no es débil como las criaturas; y dice que el Hijo es sabiduría..., y... que el Espíritu Santo es bondad y amor... el amor, la sabiduría y el poder que los tres poseen son una misma cosa. Y todo esto está simbolizado en una figura de la Santísima Trinidad que representa el cinto de una cintura... cintura que quiere decir lazo de amor, pues ya sabéis todos que el amor ata a aquellos que quiere. Y como la Santísima Trinidad no tiene, ni tuvo ni tendrá principio en cuanto a su eternidad, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son plenamente un Dios todopoderoso, y por esa significación, en el símbolo de la Santa Trinidad que aquí aparece pintado o figurado, hay un círculo redondo, lo cual significa que nunca tuvieron un comienzo las cosas que hay en la Deidad, pues las formas redondas no tienen principio ni fin, y del mismo modo tampoco tuvieron comienzo ni tendrán fin el poder, la sabiduría, el amor, la grandeza, la bondad, la voluntad, la virtud, la gloria, la verdad, la perfección, la magnanimidad, la justicia, la sencillez, la nobleza, la misericordia y la piedad. Todo esto está simbolizado y escrito en el círculo que hay alrededor de la Santísima Trinidad". Para Ermengaud,

el manto "es ropaje de hombre sabio, por eso estas tres personas están cubiertas por un solo manto, porque la Trinidad es sabiduría y unidad" (este texto sería válido para el manuscrito S.I. n. 3 escurialense, no para el Res. 203 de la Biblioteca Nacional). En cuanto al broche, la referencia tiene más que ver con el Res. 203 de la Biblioteca Nacional que con el S.I. n.3 escurialense: "Y los broches de este manto son la fe, pues de otro modo no podría haber sido penetrado, ya que nadie de este mundo, sin la verdadera fe de Jesucristo, podría penetrar el hecho de que Dios, que es una unidad simple, sea una pluralidad de personas". Ermengaud continúa describiendo lo que ha de aparecer en la ilustración; así, el trono, que "según las Escrituras, es el lugar que indica rectitud, por esa misma razón toda la Trinidad está sentada en una silla, pues se sientan sobre una sola justicia que abarca a toda la Santa Trinidad". Los ángeles que lo flanquean son los justos en quienes Dios reside: "Y como Dios reside y se aguanta en los que son justos y buenos, por esta razón los ángeles, que son buenos y justos, aguantan la silla en que la Santa Trinidad está asentada y se aguanta". Por último, la Trinidad está pisando, como ya se vio en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, a los pecadores y a todo tipo de mal (con un sentido análogo al del Salmo 109: "Dijo el Señor a mi Señor: Siéntate a mi derecha, en tanto que pongo a tus enemigos por escabel a tus pies"): "Y tampoco puede hacerse ninguna distinción entre las obras de la Deidad, pues ninguna de las personas premia o castiga por sí mismo, sino que todas las cosas las hace la Santa Trinidad. Por eso la Santísima Trinidad tiene debajo de los pies a los hombres malvados y pecadores, para significar que, por su rectitud, no puede cuidarse de los hombres malos" (48).

La fe en el Dios uno y trino constituye el dogma más complejo del Cristianismo, y no sorprende que siempre sea el centro de las disputas teológicas y de los herejes. El dogma fue fijado en el 325 en el Concilio de Nicea, pero una verdadera y propia fiesta de la Trinidad fue introducida en el calendario litúrgico de la Iglesia occidental mil años después, en 1334, cuando el Papa Juan XXII la reconoce oficialmente; no obstante, el culto ya estaba reforzado con la fundación en 1198 de la orden de los Trinitarios (49).

Ya desde el principio, la representación de este dogma fue problemática; Ermengaud señala la insuficiencia e inexactitud de estas representaciones, incluso de la que él mismo propone, debido a su complejidad: "sabad que nadie sería capaz de simbolizar o pintar las propiedades de la Santa Deidad, es decir la Santa Trinidad; por eso, porque el hombre no tiene poder ni inteligencia para simbolizar a la Santa Trinidad, es necesario que Nuestro Señor, que es algo espiritual, le muestre al hombre al hombre la forma y la figura de la Trinidad igual que las tienen las formas corporales" (50). Las últimas frases se refieren al análisis de cada uno de los elementos ya vistos de que consta la miniatura, y que servirá de regla mnemónica para el recuerdo de las características de la Santísima Trinidad: Se trata de representar lo espiritual a través de formas corporales familiares al hombre para que recuerde su sentido con facilidad. El problema radica en la representación de tres Personas distintas que constituyen un único Dios, de las cuales sólo una ha tenido aspecto humano, el Hijo, para ejecutar el plan de la Salvación; mientras que las otras, al no haber sido vistas nunca por el hombre, son puramente espirituales.

Ya desde los primeros momentos, se desató una polémica sobre la conveniencia o no de representar el dogma. Primero, en cuanto al Verbo, S. Ireneo ("Adv. Haer.": III), S. Cirilo de Jerusalén ("Catch.": III, de "Uno Domino Jesu Christo") y Teodoreto de Ciro ("In Ezequielis proph."), representantes de la Iglesia griega, ven siempre al Verbo en las teofanías unitarias; no comentan las binarias de Daniel (VII) ni del Apocalipsis (V y VII), ni siquiera la unitaria del "Sedens in throno" (4, 2-5). S. Juan Damasceno ("De Imaginibus" y "Oratio") piensa que el Verbo preencarnado fue visto por los patriarcas Abraham, Jacob y Moisés y por los profetas Isaias y Daniel (51). En cuanto a la visión del primero en Mambre, los Padres y escritores griegos, casi unánimemente desde el principio y hasta el siglo XIV, ven la aparición del Logos ("Théos Soter") acompañado por dos ángeles.

Por otra parte, los Padres y escritores de la Iglesia latina se oponen a los de la griega que rehusaban la aparición de Dios Padre bajo forma humana en las teofanías del Antiguo Testamento (52): S. Jerónimo ve en la del profeta Ezequiel al Padre sentado en un trono (53), al que identifica con el "Antiquus dierum" de Daniel (7, 9) y con el "Sedens in throno" apocalíptico ("Comment. in Ezequielem"); S. Agustín ve en Daniel (7, 9, 13-14) la teofanía binaria de Dios Padre y del Hijo en el "Antiquus dierum" y en el "Filius Hominis" que recibe del Padre la potestad y el reino ("De Trinitate": 1. 2).

No hay exégesis desarrolladas del Apocalipsis por parte de los autores anteriormente citados; habrá que esperar a la Alta Edad Media para leer los primeros comentarios extensos de las teo

fanías de los capítulos 4, 5 y 7 que ven en la del "Sedens in throno" (4, 2, 8) a Dios Hijo, inducidos por la pericopa "Qui erat, et qui est, et qui venturus est" que aplican al Verbo encarnado. En el grupo binario del "Sedens in throno" y del Cordero (cc. 5, 7 y 7, 10), se ve al Padre y al Hijo (Haymonio de Halberstadt: "Expositio in Apoc."). Sobre la teofanía de Mambre, se observa un proceso que va desde la tesis griega (el Logos preencarnado acompañado por dos ángeles), cuyos representantes dentro de la Iglesia latina son Tertuliano ("De Carne Christi") y S. Hilario de Poitiers ("De Trinitate": l. 4); pasando por la actitud ambigua de S. Ambrosio que en su oración fúnebre "De Excessu Satyri" es el primero de los Padres latinos que interpreta la teofanía de Mambre en un sentido trinitario; sin embargo, en sus tratados "De Fide ad Gratianum Augustum" y "De Abraham liber unus", sigue la interpretación de S. Hilario, del que tomando la frase "Conspectis tribus unum et dominum confitetur", la transcribió como "Tres vidit et unum Dominum appellavit"; S. Agustín interpreta esta frase en el sentido de Trinidad en unidad de Personas ("De Trinitate: l. 2"); S. Gregorio Magno seguirá la exégesis del obispo de Hipona en una de sus "Homilías a los Evangelios" (l. I) (54).

En cuanto a las Personas que no se encarnaron, los Padres griegos no admiten su representación bajo ninguna forma ya que va contra las normas de la Iglesia oriental (sólo la del Logos tras la Encarnación puede ser figurada) (55). La actitud de la Iglesia latina será mucho más flexible y compleja: Aunque S. Agustín ve en la teofanía binaria de Daniel y en la de la visión de Mambré al Padre, se opone a su representación en los templos por el peligro de fomentar entre los fieles la herejía antropomorfita, que

admitía la constitución bajo figura humana de las tres divinas Personas; sin embargo, no la excluye como ilustración de códices, inaccesibles a los iletrados ("De Fide et Symbolo"). El Papa Gregorio III (731-741), en su "Epistolam ad Leonem Isaurum", se opone a la representación de Dios Padre (siguiendo la tesis griega) que, al no haberse encarnado, no puede representarse bajo apariencia humana. No obstante, esta actitud no prevalecerá. En la Iglesia latina, predominó la norma de representar a las Personas divinas tal como aparecen en las teofanías de la Sagrada Escritura interpretadas por los Padres y exégetas eclesiásticos. Así, es frecuente ver la representación del Padre, a partir del siglo IX, tras el Papa Gregorio III, ilustrando códices de la Sagrada Escritura, principalmente en la órbita anglosajona, la primera en decorarlos con la representación trinitaria antropomorfa, siguiendo el criterio de S. Gregorio Magno, que admite imágenes sagradas como ornamentación de manuscritos e iglesias ("Epistola ad Serenum..." (56).

Se ha hablado de la dificultad de representar el dogma y de lo insatisfactorio de sus resultados. La visión de Abraham y la escena del Bautismo de Cristo son las únicas interpretaciones iconográficas de la Trinidad que perduraron desde el Paleocristiano hasta el Medievo; la complejidad y dificultad de la representación hizo que cada tentativa fuera rápidamente desechada por otra, ya que se corría el peligro de marcar más el aspecto unitario o, por el contrario, de no hacerlo adecuadamente (57). Sin embargo, serán los símbolos geométricos los más idóneos para su figuración: El triángulo equilátero (en ocasiones inscrito en una circunferencia, que subraya la unidad y la trinidad) y el círculo (ya sean

tres concéntricos de origen astronómico, ya sean tres anillos en trelazados) (58); esta última figura es la que más interesa en cuanto que aparece en las dos miniaturas del "Breviari" simbolizando la unidad de la Santísima Trinidad (59); unidad que, en am bas ilustraciones, se complementa con la representación antropomorfa de las tres Personas, que tiende a destacar más su aspecto distintivo: Así, puede hablarse de una combinación de elementos geométricos y naturales. No obstante, la abstracción podía resul tar demasiado intelectual para su apreciación; así, los artistas tratarán de ilustrar el dogma a través de tres seres, semejantes o desemejantes, pero solidarios. Desde época paleocristiana, hay tres vías de representación, insuficientes y rápidamente relegadas: La primera muestra un carácter antropomorfo y viene dada por tres hombres barbados, uno de ellos sentado, en el momento de la creación de Eva (faja superior, lado izquierdo, del llamado "Sarcófago dogmático" del siglo IV (Vaticano, Museo Pio Cristiano, inv. n° 31427 (60)) (61), de forma semejante, pero con tres personajes de pie, se ve la representación antropomorfa del dogma en el sarcófago Ludovisi (62); el fracaso de este intento reside en que sólo retiene la identidad de las Personas, olvidando su uni dad. Los otros dos tipos de representación (63) tienen poco que ver con la imagen del "Breviari", al aparecer la figuración trinitaria por vía de alusión, alegórica e impropia; Occidente preferirá la ilustración directa, es decir, por medio de la repre sentación propia; así pues, las variantes para acercarse más a la figuración del dogma serán múltiples (64).

Las miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari" están dentro del tipo iconográfico de Trinidad antropomorfa y horizontal,

en el que las tres Personas son idénticas; lo esencial es la figuración de los tres hombres; lo accidental, su aspecto (igual o no) y su postura (de pie o entronizada). En la ilustración, se muestra una yuxtaposición de las tres Personas, lo que acusa su diversidad (todo lo contrario que la superposición, que mantiene la unidad) (65). Los antecedentes paganos de este modelo yuxtapuesto y horizontal se encuentran en el arte imperial romano y bizantino (las monedas donde aparece dos o tres emperadores sentados, uno junto a otro, coronados por la Victoria) (66). Dentro de la yuxtaposición, se ve que las tres Personas son rigurosamente idénticas. No obstante, el origen de esta iconografía es bastante difuso: Tal vez pueda retrotraerse a las representaciones del encuentro de Abraham con los tres hombres en Mambre según la interpretación de los exégetas latinos; en este sentido, aparece en una ilustración de una "Psicomaquia" de Prudencio del siglo XI (Colonia, Erzbischöfliche Diözesan und Dombibl. 81, f. 65 v.) (67) y en una miniatura del siglo XII del "Libro de oraciones" de Sta. Hildegard von Bingen (Munich, Bayer. Staatsbibl., Clm. 935, f. 7 v.) (68); con el curso del tiempo, se asistirá a una unificación del grupo angélico y al aislamiento de la escena de la que forma parte; estos dos aspectos constituirán una premisa inicial para la formulación del tipo iconográfico de la Trinidad aislada (69) a la que pertenecen las miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari". Las variaciones sobre este tema pueden ser múltiples: Las figuras pueden ser perfectamente idénticas o diferenciadas, en mayor o menor medida, por la edad y otros elementos; con atributos comunes (corona, cetro, libro abierto o cerrado) o a veces diferenciadas (tiara para Dios Padre, llagas en pies y costado para Cristo, alas para el Espíritu Santo); pueden estar dispuestas verti-

cal (subrayándose la unidad en la pluralidad) u horizontalmente (para dar mayor importancia a la pluralidad, como es el caso del "Breviari") (70).

Los modelos que interesan son los de Trinidad perfectamente idéntica y horizontal, que constituyen los más escasos y los que tal vez estén más conformes con el dogma al declarar la no si militud, sino la igualdad de las tres Personas (lo que constituye una buena réplica contra el docetismo cátaros). En el "Breviari", su identidad es tal que son necesarias inscripciones para identificarlas. Es la traducción plástica de un versículo del Símbolo: "Quicumque: Talis Pater, talis Filius, talis Spiritus Sanctus". Es verosímil que este tipo iconográfico proceda de Faras (Nubia), donde existía una tradición iconográfica particular basada en los precedentes paganos, ya señalados, de imágenes romanas y bizantinas de tres emperadores juntos. Un fresco del siglo VII de Porta Fluviale (71) presenta tres figuras de medio busto con nimbo crucífero, idénticas, jóvenes e imberbes detrás y encima de un rey (probablemente el donante). Otro fresco, parcialmente destruido, de la segunda mitad del siglo XI (que decoraba una pilastra de la nave Norte de la Catedral de Faras, actualmente en el Museo Nacional de Khartum) (72), representa igualmente a las tres personas idénticas bajo los rasgos de Cristo (73). S. Dunstan, arzobispo de Canterbury (muerto en el 908), contó con un manuscrito en el que aparecía un tipo trinitario similar al que se está analizando. Una de las miniaturas más antiguas conservadas de este modelo de Trinidad se encuentra en el "Pontifical de Shrerborne", entre el 992-995 (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 943, ff. 5 y 6 r.) (74), donde de las tres Personas aparecen de pie y con nimbo crucífero. Pero

es a fines del siglo XII cuando se comienza a conocer una mayor proliferación de este modelo iconográfico (75) que parece haber gozado de particular boga en el XV (76). Un gran paso en cuanto a la igualación de aspectos se dio en una de las miniaturas del "Hortus Deliciarum" (Olim Strasbourg, Bibl. de la Ville, Hortus, f. 8 r.) (77) que Herrada de Landsberg inserta en el ciclo de la Creación; es probable que tal vez tenga como fuente un modelo griego similar al de un códice del siglo XII con las "Homilías sobre la Virgen" del monje Jacobo Kokkinobaphos (Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, ms. gr. 1162, f. 113 v.) (79); las tres Personas de la misma edad, aparecen bajo el aspecto de Cristo, visten idéntico ropaje y se sientan en el mismo banco; sujetan una cartela alusiva a la creación del hombre: "Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et praesit cunctis animantibus terrae"; encima, un texto sobre la profesión de fe en este dogma: "Sancta Trinitas. Post angel(i) causum fit de hominum consilium. Trinus et unus Deus, trinus in personis, unus in substantia, hoc una facies trium personarum demonstrat" (79); las únicas diferencias frente a las miniaturas del "Breviari" estriban en la mayor separación que presentan las tres Personas y en que no aparecen, salvo la central, bendiciendo; no obstante, pese a su absoluta semejanza, hay un detalle que permite reconocer a una de ellas: La del medio presenta, de forma casi imperceptible, unos estigmas cruciformes en los pies cuyo significado es claro: Representa a Cristo, con lo que aparece una ordenación de Personas análoga a la del "Breviari"; sin embargo, es difícil averiguar la identidad de las otras dos debido a su extremo parecido y a la ausencia de inscripciones aclaratorias. Similares a las dos miniaturas que se están analizando son también los medallones que aparecen en el marco de una

ilustración del siglo XI que representa a S. Juan Evangelista en los "Evangelios de Grimbald" (Londres, British Library, Add. ms. 34890, f. 114 v.) (80), donde las tres figuras, bastante separadas, bendicen y sostienen un libro; también una miniatura del "Misal de Giovanni di Gaibana" del siglo XIII (Lisboa, Fundación Gulbenkian, f. 184 v.) (81), donde aparecen tras una mesa, bajo la que hay un anciano identificado con Abraham, lo que demuestra la derivación de la visión de Mambré de este modelo trinitario. Estos tipos iconográficos permiten, por su parte, disponer las figuras una al lado de la otra evitando la acusación de favorecer el triteísmo, reduciéndolas a un bloque formado por un único manto y una sola corona, según puede verse en una miniatura del "Misal de los Agustinos" del siglo XIV (Toulouse, Bibl. mun., ms. 91, f. 121 r.), el modelo más semejante de todos los citados (82).

Sólo la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, como ya se vio en el análisis de su significación, presenta a la Santísima Trinidad pisando a dos personajes desnudos identificados con el mal. En cuanto a las referencias iconográficas, habría que remontarse a antiguas representaciones del arte oriental con figuras atemporales y frontales de dioses y reyes que pisan a sus oponentes vencidos, ya sean hombres o bestias. En un momento temprano, el arte cristiano se aprovechó de este motivo, aplicándolo a las palabras del Salmo 90, 13: "Sobre el áspid y el basilisco pasearás y pisotearás al león y al dragón", que basándose en una idea de triunfo divino, se corresponde con la de los antiguos retratos orientales. Cristo aparece de pie, calmado y majestuoso, sobre cuatro animales símbolos del diablo en algunas lámparas paleocristianas de Egipto (83), en el fresco de una catacumba de

Alejandro (84) y en las cubiertas de un manuscrito del Museo Cristiano del Vaticano (85). Con el estandarte de la cruz, atraviesa a las fuerzas hostiles bajo sus pies (Salterio de la Universidad de Utrecht, Cod. 32, f. 53 v. (86) y mosaico de la iglesia de Santa Croce de Rávena donde Cristo aparece triunfante sobre una serie de pecados mortales (87)). Este tipo de retrato fue usado para ilustrar la victoria de la Cristiandad sobre sus adversarios, pudiendo adaptarse al campo de la abstracción moral, es decir, al de las representaciones de las virtudes victoriosas con los vicios a sus pies (88). Concretamente aplicado a la Trinidad triunfante sobre las fuerzas del mal a las que somete y castiga, como señala el texto de Ermengaud, hay que señalar una ilustración del "Libro de oraciones" de New Minster, en Winchester, de 1023-1025 (Londres, British Museum, Cotton ms. Titus D. XXVII, f. 75 v.) (89), donde está representada pisando a un hombre desnudo que va a caer en las fauces de Leviatán entre Arrio y Judas; no obstante, este tema aplicado a la Trinidad no debió gozar de gran predicamento, y es probable que, pese a la exposición pedagógica de Ermengaud, los artistas no representaran este aspecto para centrarse sólo en la figuración del dogma, sin añadir otros aspectos que pudieran alejarles de su propósito, como lo demuestra la miniatura del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (90).

Los cátaros negaban totalmente el dogma de la Santísima Trinidad; es posible encontrar las bases de este rechazo en el dualismo (absoluto entre los del Languedoc) y el docetismo. El primer aspecto hace que el catarismo sea una verdadera religión (cabría preguntarse si distinta a la cristiana), no sólo una filosofía. No obstante, esta afirmación de dualismo aparece formulada

de forma explícita en contadas ocasiones; así, Pierr Garcias, burgués de Toulouse, desarrollaba ampliamente en 1274 su creencia en la oposición radical de un Dios bueno y de otro malo; también lo asegura, hacia 1269, el juez de Rouerque para Alfonso de Poitiers, Garnier de Cordes: "Había dos dioses, uno bueno, otro malo" (91). Este dualismo atacaba la fe en la unidad y trinidad divinas muy viva en la época. Raúl Ardent, como todos los polemistas, sitúa el centro de gravedad de la disidencia cátara en el dualismo absoluto, ya que para un católico la fe objetiva es el fundamento de toda su vida religiosa, y la salvación está ligada a su confesión auténtica: "En efecto, he aquí que la fe católica venera la unidad de Dios en la Trinidad y la Trinidad en la unidad" ("Símbolo Quicumque": 1-3). El pensamiento y el simbolismo trinitarios que están por todas partes presentes en los siglos XII y XIII tanto en los escritos de los teólogos y de los espirituales, como en el arte, la liturgia e incluso la poesía de los trovadores, es puesto en duda por el dualismo teológico de los cátaros. En cuanto al segundo aspecto, el docetismo, el de los moderados reducía a una apariencia engañosa y además repugnante la humanidad y el drama terrestre de Jesucristo; el dualismo universal de los absolutos transportaba a una "tierra de vivientes", invisible y espiritual, el nacimiento, la vida y la crucifixión de Cristo, mientras que otro Cristo diabólico habría vivido y muerto de hecho en nuestra tierra visible, chocando así frontalmente con el sentimiento profundo del cristianismo occidental: El amor sumo y afectuoso de Dios a través de los actos humanos de Jesús sobre la tierra efectuó la Redención. Para los cátaros, Cristo era una persona inferior al Padre, negando así completamente el dogma de la Trinidad tal como fue formulado por la Iglesia desde el Concilio de

Nicea (92). Para los cátaros, Jesús sólo era el primero de los ángeles creados o emanados por Dios, una realidad espiritual y evangélica; si merecía el nombre de Hijo de Dios, se debe a que nunca sufrió en ningún grado la implantación del mal y de la nada, con lo que pudo triunfar sobre el demonio sin perderse. A su vez, el Espíritu Santo era considerado como simple emanación de Dios. Todo esto hace que no se pueda hablar de miembros de una Trinidad, cuyo dogma fue negado radicalmente por los cátaros. Tal vez sea esta la razón por la que, para ilustrar el estudio sobre Dios, Ermengaud eligiera la representación de la Santísima Trinidad (93).

Para oponerse a las ideas cátaras, los polemistas dejaron en claro, primeramente, el origen divino (igual al Padre) y eterno de Cristo aduciendo diversas autoridades de las Escrituras, algunas de las cuales eran utilizadas por los herejes para argumentar sus propias ideas (94); así, Bonacursus dice que "Antes de que la Virgen diera a luz a Cristo en la carne, (el Padre) engendró al Hijo en la divinidad, según está escrito de El: "Saldrá quien cuyos orígenes serán de antiguo, de días de muy remota antigüedad" (Mich. V). Y por su parte: "Antes que el sol persiste su nombre, y antes que la luna y las estrellas" (Psal. LXXI). Porque el mismo Hijo de Dios, el Verbo, confirma la virtud y la sabiduría de su nacimiento, diciendo: "Y todavía no existían los abismos, y yo ya había sido concebida; y aún no habían brotado las fuentes de aguas, ni los montes constituidos por su pesada mole; antes que los collados, yo era engendrada; hasta este momento no había hecho la tierra, ni los ríos, ni los puntos cardinales del orbe de la tierra. Cuando disponía los cielos, yo estaba presente; cuando fijó sus términos a los abismos, cuando pesaba los fundamenta

tos de la tierra, estaba entera con El componiendo" (Prov. VIII). De nuevo se intenta aquéllo: De qué modo fue engendrado, el Apóstol no dice aún los misterios de su sagrado nacimiento, ni el profeta descubrió, ni el ángel supo, ni criatura conoció, tomando por testigo a Isaias, que dijo: "¿Quién explicará detalladamente su generación?" (Isa. LIII). Por esta razón, si su nacimiento no pudo ser interpretado, ¿quién nos revelará cuándo pudo el Hijo ser engendrado por el Padre?. De aquí, lo que hay en el Libro de Job: "¿Dónde encontrarás la sabiduría de Dios Padre?. En efecto, está oculta a los ojos de los hombres, y escondida de los que vuelan" (Job. XXVIII), ésto también fue desconocido de los mismos ángeles. En verdad, Cristo salió del Padre de esta forma: Como el esplendor de la luz, como la palabra de la boca, como la sabiduría del corazón./Asimismo, que Cristo es Dios lo declara Isaias mostrando que ambas personas forman un único Dios: "Tú eres", dice, "Dios, y Dios está en ti" (Isa. XLV). Cuando dice "Tú eres Dios", presenta al Padre; cuando añadió "En ti está Dios", declara al hijo. Pero para enseñar que este Padre e Hijo son un solo Dios, añade: "No hay Dios sin ti. Verdaderamente tú eres un Dios escondido, el Dios de Israel" (ibid.)". Así queda resuelto, según la ortodoxia, el problema del adopcionismo cátaro, al mostrar a Cristo coeterno con el Padre y partícipe de la misma divinidad (Bonacursus: "Vita haereticorum: Libellus contra catharos": c. 3; PL.: 204, cols. 788-789). Queda por resolver el problema relativo al Espíritu Santo, que en opinión de los polemistas es partícipe de la divinidad con el Padre y con el Hijo, y la cuestión relativa a la unidad de las tres Personas; según el mismo autor: "En el Evangelio de Juan, capítulo IV: "El Espíritu es Dios". Job, XXXIII: "El Espíritu del Señor me hizo y el soplo del Omnipotente

La naturaleza presenta una división conceptual: Por un lado (extremo izquierdo), la naturaleza increada y creadora, es decir, Dios; por el otro (centro), la naturaleza creada racional y dotada de voluntad, representada por el ángel y el hombre; finalmente, la irracional (elementos, animales, plantas, astros). En el primer caso, se percibe una jerarquización: Primeramente, Dios de pie, con la cabeza casi de frente y el cuerpo en majestad, tiene unas dimensiones mayores que el resto de los personajes; segundo, el ángel, también de pie, y de tres cuartos; finalmente, el hombre, de rodillas, con el cuerpo de perfil y sólo el rostro de tres cuartos. Estas posiciones marcan el diverso rango de cada uno de los seres: Dios, Creador y Omnisciente, suma de virtud, ocupa el mayor; el ángel, el intermedio, debido a su naturaleza superior respecto al hombre, que se sitúa en el más bajo. Pese a este alejamiento conceptual, hay (de manera similar a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense donde Ermengaud pide el entendimiento a Dios) (6) una familiaridad entre el mundo divino y el humano: Ningún elemento material (arquitectónico o decorativo) los separa.

La segunda mitad de la miniatura muestra la naturaleza irracional, privada de voluntad: Se divide en incorruptible, formada por los astros que se ven en la parte superior (sol, luna y dos estrellas) y por los elementos (aire, agua y tierra, de manera más o menos explícita); y corruptible, que consta de los seres que habitan estos elementos: Así, detrás del ángel, se ve una masa azulenta atravesada por líneas onduladas: Es el agua (pese a no percibirse, se la supone poblada de peces); encima, un pájaro posado y otro sobrevolando su superficie. Detrás, un árbol (la suposición

del elemento tierra es evidente) sobre el que hay otro pájaro y una cabra que apoya sus patas delanteras en el tronco (esta forma de representar al animal es convencional, contando con antecedentes desde el arte sumerio, como el macho cabrío de oro y lapislázuli de la tumba de la reina Shubad (British Museum) (7), al románico, como las cabras afrontadas y rampantes que aparecen en la escena del Anuncio a los pastores del Panteón Real de S. Isidoro de León (8) o la que se ve en el extremo derecho del sexto recuadro de la ilustración de los días de la Creación de la "Biblia de Souvigny", de la segunda mitad del siglo XII (Moulins, Bibl. mun., ms. 1, f. 4 v.) (9)). El hecho de que el hombre sea el ser que se encuentre más cerca de Dios en la miniatura expresa su superioridad respecto a las demás criaturas (excepto el ángel), de las que es su señor.

En conjunto, puede pensarse que esta escena sea una derivación del tema de Dios presentando los animales a Adán (10); a su vez, como en esta escena tiene lugar la imposición del nombre a las criaturas, equivale a la toma de posesión de ellas por parte del hombre, destacándose, como ya se ha dicho, su preeminencia sobre todo lo creado. Este tema es una transposición cristiana del pagano de Orfeo encantando a los animales con su música. Es muy frecuente en el arte inglés, en la ilustración, sobre todo, de Bestiarios, a los que sirve de frontispicio (11); son numerosos los modelos pertenecientes a esta iconografía ya desde antiguo, como la hoja de un díptico de marfil del siglo V de la Colección Carrand en el Bargello (Florencia) (12), el bordado del Génesis de la Catedral de Gerona (13), las miniaturas del "Octateuco Vatatopedi" (14), del "Bestiario de Aberdeen" (15) y el fresco de la

nave de la iglesia abacial de S. Pedro del Valle en Ferentillo (Terni; finales del siglo XII) (16); muy similar es el sexto recuadro de una ilustración del Génesis del "Salterio de Canterbury", de hacia 1180-1190 (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8846, f. 1) (17), donde Adán, rodeado de animales, adora a Dios situado en lo alto en majestad; habría que citar también uno de los sectores del nártex de S. Marcos de Venecia (18), una de las arquivoltas de la portada Norte de la Catedral de Chartres (19) y otra de la de Laon (20), así como el vitral del Génesis de la Santa Capilla de París (21), todas obras del siglo XIII; al XIV, pertenecen los cuatrefolios de la Catedral de Auxerre (22) y la miniatura de una Biblia conservada en París (Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 20) (23).

La ilustración del manuscrito S.E. n.3 escurialense es un resumen de todo lo que se verá en la primera parte de la obra (la naturaleza creada: Inmaterial y material, dividida ésta en incorruptible (estrellas, astros y elementos) y corruptible (plantas, animales y hombre)), teñida de un evidente franciscanismo (gusto por la vida y por las criaturas de Dios: En las realidades del mundo, S. Francisco descubre una belleza y armonía providenciales, expresadas en el "Cantico al Sol" (24); en lugar de condenar la vida, S. Francisco la exalta, percibiendo lo santo en la creación de Dios: Otorga a la naturaleza el privilegio de ser amada (25); no hay que olvidar que Ermengaud se mueve dentro de esta órbita). A su vez, tanto el pensamiento franciscano respecto a la naturaleza, como el de Ermengaud expresado en esta miniatura están unidos a las teorías neoplatónicas: En la ilustración, se muestran los elementos que constituyen el Universo y sus habitantes respectivos, y para interpretarlos, hay que recurrir a Platón más que

a Moisés. A través de la traducción de Calcidio del "Timeo", se ofrece un testimonio de la difusión del pensamiento platónico en el siglo XII: El Demiurgo establece cuatro géneros de seres vivos, una raza celeste, llena de divinidad, una especie alada, que vuela en los aires, una tercera apta para la vida acuática y una cuarta instalada sobre tierra firme; así, es gracias a la existencia de seres visibles e invisibles, en opinión de Juan Escoto, a su orden y belleza, que se conoce la existencia de Dios y se descubre, no lo que es, sino que es, ya que la naturaleza de Dios es inexpresable e incomprensible; es la luz inaccesible que sobrepasa todo concepto (26). A su vez, y esto es lo más importante, Ermengaud se opone con esta ilustración a las tesis cátaras sobre la Creación.

Efectivamente, como ya se vio (27), en los registros inquisitoriales se encuentra una de las características fundamentales del catarismo y que más choca con la doctrina católica: "Deus non fecit visibilia". De forma más precisa, se enseñaba que el cuerpo del hombre era obra diabólica (28). Los cátaros creían en la existencia de dos mundos, uno espiritual y otro material; de estos dos reinos, era fácil creer en dos principios que los regían. El primero es el del Dios único, el del bien, principio racional, creador de la realidad espiritual, suma y origen de un mundo perfecto, armónicamente cerrado en sí, cuyas manifestaciones sensibles son la luz y la belleza; a su alrededor, un mundo de una realidad espiritual (29), donde por esencia todo es perfectamente bueno y el mal está excluido, al igual que toda materialidad sea cual sea su especie. En oposición a este mundo espiritual, el terreno material, mudable, lleno de maldad, inmerso en la fealdad y en las

tinieblas; es perfectamente simétrico al anterior, pero sus valores son opuestos. Entre estos dos mundos, se estableció un equilibrio perfecto hasta que fue roto por una astucia del hijo del principio malo. Este tomó el aspecto de un ángel de la luz y consiguió confundirse entre los ángeles de Dios que, en su bondad esencial, no pudo concebir la sospecha de este engaño. Se abre al maligno la posibilidad de una trampa aún más grave y cuyas consecuencias son funestas; se conocen dos versiones principales: En la primera, el falso ángel habría seducido a los ángeles buenos haciéndoles conocer las bellezas aparentes y engañosas del mundo material, desencadenando una revuelta de la que habrían sido vencidos, precipitados a la tierra y ligados a las realidades corporales. En la segunda, la tentación habría nacido de la curiosidad y del deseo de conocer toda una serie de aspectos de la realidad material que no podían encontrar en el mundo de lo espiritual; el falso ángel les ofreció mujeres para conseguirlo; los que aceptaron fueron expulsados del cielo (30).

Así, sobre el plan de la realidad, hay una coincidencia completa entre el mal y la materia, entre el mundo terreno y el del mal, que tiene como resultado el pesimismo profundo y radical del catarismo, que se expresa en la afirmación de que el Juicio ya ha tenido lugar y los culpables están en el infierno, es decir, en esta tierra.. Los hombres que la pueblan son los condenados, para los que sólo hay sufrimiento, dolor, infelicidad, muerte y prisión en la materia que perpetúa y produce el instinto sexual por el que se continúa de ser en ser (transmigración por la que cualquier animal puede ser el habitáculo de un espíritu, consiguiendo así el principio malo que los ángeles caídos olviden su origen celeste; aunque es también un medio de expiación sustituto-

rio del Purgatorio católico) la cadena del mal. La sexualidad aparece como la trampa diabólica que envuelve a toda realidad viviente. Incluso la vida es el medio del que se sirve el maligno para encadenar a los seres en la materia y hacerles olvidar el reino de los cielos (31).

La mayoría de los polemistas toman esta concepción de los cátaros para atacarla (32) aduciendo la autoridad de las Sagradas Escrituras; así, Egberto de Schönau traza una línea de unión entre el maniqueísmo y el catarismo sobre sus errores en materia de la creación; para él, el Génesis y el Evangelio de S. Juan son los que dan solución al problema: "Sabemos que el príncipe de vuestro error, Manes,... decía que toda carne fue creada por el diablo, y también le atribuía la concepción del cuerpo humano. No obstante, afirmaba que el alma fue creada por Dios. Y como tengo por seguro que también vosotros susurráis envuestros escondrijos que esta proporción de carne ha de ser evitada. Pero esta mentira es falsísima; sino (¡qué absurdo!) la Escritura de la verdad miente, cuando dice: "También dijo Dios: Produzca la tierra criaturas vivientes según su especie, jumentos, reptiles y bestias de la tierra según su especie, jumentos y todo reptil de la tierra según su especie. Y vio Dios que era bueno" (Gen. I). Si no es suficiente la Escritura del Antiguo Testamento para mostraros que Dios hizo toda carne, oíd la Escritura Evangélica que dice: "Al principio era el Verbo, y el Verbo esta junto a Dios, y el Verbo era Dios. Este estaba en el principio en Dios. Todas las cosas fueron hechas por El, y sin El nada fue hecho" (Joan. I). Luego si todo fue hecho por la palabra de Dios, toda carne fue hecha por El mismo" ("Sermones contra catharos": Sermo VI, 8; PL.: 195, cols. 40-

41). Ermengaudus expone la teoría de los cátaros sobre la Creación y la refuta con la misma autoridad de S. Juan antes citada y con las de S. Pablo (autor muy leído por los herejes) y de los Hechos de los Apóstoles (muy poco utilizado por ellos) (33): "Los herejes dicen y creen que este mundo, y todo lo que se muestra en él, esto es, el cielo que vemos, el sol, la luna y las estrellas; la tierra, y todo lo que en ella se manifiesta, los animales y los hombres; y el mar, y todo lo que en él se muestra y existe, los peces, dicen en sus secretos que no fueron hechos por Dios Omnipotente, sino por el príncipe de los espíritus malignos. A estos herejes y a su malicioso error, se oponen muchas autoridades del Nuevo Testamento. Tenemos en el Evangelio de S. Juan, que escribió contra los herejes que afirmaban tal error, que se dice: "Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba junto a Dios, y el Verbo era Dios. Este estaba al principio en Dios. Todas las cosas fueron hechas por El, y sin El nada fue hecho" (Joan I). En esto se manifiesta que Dios Omnipotente, Padre, Hijo y Espíritu Santo, creó e hizo todo lo visible y lo invisible, lo que el santo apóstol Pablo atestigua en la Epístola a los Hebreos, diciendo: "Sabemos por la fe que el mundo fue dispuesto por Dios" (Hebre. III). Igualmente, en los hechos de los Apóstoles, se encuentra que todos los apóstoles y discípulos elevaron a una su voz diciendo unánimemente: "Señor Dios, tú, que hiciste el cielo, la tierra, el mar y todas las cosas que en ellos hay" (Act. XIV)" ("Opusculum contra haereticos: c. 1; PL.: 204, cols. 1235-1236) (34). Finalmente, Alanus de Insulis interpreta el controvertido pasaje de S. Juan, "y sin El nada fue hecho", que los cátaros interpretaban como el mundo ("nihil", en latín; "neient", en occitano) material, la negación misma, el mal; así, si lo malo es la nada, Dios

no ha podido hacerlo, ya que sin El la nada fue hecha. Así, el mundo material es nada porque está hecho de la nada; es decir, es ilusorio, engañoso y absolutamente ajeno a la sustancia divina; lo que queda confirmado por el carácter transitorio que atribuyen al mundo visible; la nada de sus componentes se debe a su falta de caridad, lo que les separa profundamente del principio bueno (35). Para el polemista, este pasaje hay que entenderlo como que ninguna cosa existente fue hecha sin Dios; si algunas de las cosas de la Creación son corruptibles, otras, como los astros y las estrellas, no lo son en absoluto; además, es preferible hablar de transformación (según el dolor y la alegría, la ignorancia y la ciencia, el pecado y la justicia) que de corrupción en la naturaleza; por el nombre de "nada" se designa todo lo corporal y espiritual en virtud de su variabilidad. Por otra parte, todo lo creado, con independencia de su belleza o fealdad, de su afabilidad u hostilidad para con el hombre, es útil al ser humano, ya sea en un plano físico o moral, ya sea por su practicidad o por su peligrosidad (mediante la cual el hombre aprende a ser humilde y a reconocer a su Creador). La Creación se convierte así en un instrumento de conocimiento de Dios (36); incluso el castigo, por el temor a las penas infernales, es útil en cuanto aleja al hombre del pecado y le ejercita al bien a través de la penitencia. Luego todo lo creado, lo ha sido para el buen uso por parte del hombre (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": l. I, c. 6; PL.: 210, col. 312).

1.b.II.- La naturaleza creada inmaterial.

1.- Los ángeles y sus servicios a los hombres.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Estoria dels officis dels angels"), f. 31 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Estoria dels officis dels angels"), f. 21 r. (2).

Tras el estudio de Dios, se procederá al de la naturaleza creada y, dentro de ella, al análisis de los seres espirituales, empezando por los más superiores y próximos a la divinidad: Los ángeles. Su ubicación al principio de los seres creados se debe a la creencia en que lo incorpóreo existió antes que lo material, ya que la naturaleza angélica fue concebida siempre como espiritual (3) (S. Ireneo: "Adversus Haereses": II, 30, 6 s.; Pseudo-Dionisio Areopagita: "Jerarquía Celeste": 1, 3; S. Gregorio Magno: "Moralitates": II, 8 y IV, 8) (4). Debido a su concepción, los ángeles son llamados a veces "espíritus" y se niega que tengan cuerpo carnal (S. Ireneo: "Adversus Haereses": II, 20, 40). Pero en la época más antigua esto no quería decir que carecieran de toda especie de cuerpo, que fueran absolutamente espirituales. En realidad, se atribuía a los ángeles un cuerpo inmaterial, según correspondía a su naturaleza (Tertuliano: "De Carne Christi": 6, 9; S. Gregorio Nacianceno: "Or.": XVIII, 31; S. Agustín: "De Gen.": III, 10). El obispo de Hipona conocía la opinión según la cual los ángeles eran espíritus puros, pero no la admitió a causa de su ocasional visibilidad en apariciones ("Ep.": XCV, 8). Los primeros en hablar de los ángeles como espíritus puros son Pseudo-Dionisio Areopagita ("Cael. Hier.": 2, 2 s.; "Eccl. Hier.": 1, 2 y "Div. Nom.": 7, 2) y S. Gregorio Magno ("Mor.": II, 8 y VII, 50; "Dial.": 4, 3.29). Esta doctrina llegó a imponerse, aunque a veces tuvo que luchar en Occidente contra la concepción opuesta de S. Agustín, no llegando a triunfar del todo hasta la época de la alta escolástica. De este modo, los atributos asignados por la

Escritura a los ángeles no podían ya interpretarse en sentido material, sino como símbolos de realidades espirituales (Pseudo-Dionisio Areopagita: "Cael. Hier.": 4, 1 s.; "Div. Nom.": 7, 2). La aparición de un ángel se explicaba diciendo que éste era contemplado en su corporalidad etérea (S. Agustín: "De Trin.": III, 5, "Ench.": 59; Fulgencio: "De Trin.": 9) o que para aparecerse tomaba un cuerpo material (S. Agustín: "De Trin.": III, 5), por ejemplo, uno aéreo (S. Gregorio Magno: "Mor.": XXVIII, 3). En todo caso, se pensaba que un ángel nunca se aparece en un cuerpo de carne ni en su verdadera forma de ser, sino en una forma de aparición (5).

La creación de los ángeles no se menciona en el Génesis, sino a lo largo del Antiguo Testamento, y tuvo lugar durante el primer día de la Creación; es decir, coincide con la de la luz, siguiendo la tradición agustiniana, la más extendida por Occidente, que asociaba a los ángeles con la luz del "Fiat lux" (Gen. 1, 3) (6), y que recogen Beda ("In Pent., Gen. I": PL.: 91, 19) y herrada de Landsberg ("Hortus Deliciarum", f. 9). En los octateucos bizantinos, los ángeles son, ante todo, seres de la luz, espirituales y celestes (7).

Así pues, es lógica la ubicación de los ángeles al principio de la naturaleza creada, ya que fueron los primeros seres creados (S. Gregorio Magno: "Homilías sobre los Evangelios": l. 2, homilía 14 (34), 7) (8), idea que toma Ermengaud: "Nada más quiso Dios hacer el mundo y las criaturas, creó al principio el cielo y los ángeles" (9).

Antes de pasar al análisis de la miniatura, sería conveniente estudiar las características generales de los ángeles que aparecen en los dos manuscritos del "Breviari": En líneas generales, puede decirse que presentan los rasgos propios de los que aparecen en el arte occidental de la Plena Edad Media: Nimbados, alados; los cabellos en el S.I. n.3 escurialense son largos, mientras que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, de acuerdo con su época, son cortos y rizados en las puntas; visten túnica talar ceñida a la cintura, sólo que en el S.I. n.3 escurialense es frecuente el añadido de una capa (probablemente para otorgarles más entidad, sobre todo en escenas en que aparecen transmitiendo mensajes de gran importancia), según puede verse en numerosas representaciones desde el Paleocristiano (ángeles de la Anunciación y de la Epifanía en Santa María la Mayor de Roma) (10), pasando por las bizantinas ("Homilías marianas" del monje Jacobo Kokkinobaphos de un códice del siglo XII (Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, ms. gr. 1162) (11)), el Románico (ábside de Sant Climent de Tahüll) (12), hasta el Gótico (ángel del llamado "Maestro de la sonrisa" de la portada central de la fachada Oeste de la Catedral de Reims) (13). En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparece el ángel con capa sólo en dos ocasiones, y cumpliendo en ambas la misma función: En la Anunciación de la miniatura que está analizando y en la del folio 125 r.; en este sentido, puede decirse que la capa aparece como atributo de dignidad. Los ángeles del manuscrito S.I. n.3 escurialense suelen mostrarse en ocasiones con un vestido debajo del otro, como símbolo de elegancia de acuerdo con la moda medieval (15). En este manuscrito, suelen estar calzados, pocas veces con los pies desnudos (miniatura de la Resurrección, f. 196 v.). Por el contrario, en el Res. 203 de la Bi-

biblioteca Nacional, aparecen descalzos, en virtud de ser habitantes del cielo (15). En ambos manuscritos, se encuentran indiferenciados, y es sólo a partir de la función que cumplen como se les puede distinguir.

La palabra occitana y catalana "angel", así como la francesa "angle", proceden de la latina "angelus", y ésta, a su vez, de la griega "ángeles", que, en su significado primitivo, quiere decir "mensajero", como la hebrea "mal'aki". En su acepción corriente, que se generalizó al comienzo de la Edad Media, con este término se designa a los espíritus supraterrrestres; pero originalmente no se refería a la esencia de estos seres (en este sentido, se les llama "espíritus", "potencias", etc.), sino a su misión de servidores de Dios o del diablo (S. Agustín: "Sermón 7": 3: "Así pues, ángel es el nombre del oficio, no de la naturaleza") (16). En la cultura judeocristiana, y al igual que en otras religiones, los ángeles son espíritus que ocupan un lugar intermedio entre Dios y el hombre; la diferencia frente a otras creencias estriba en que es un espíritu al servicio de una potencia supraterrrestre, también será particular de confesiones influidas por el Cristianismo (antiguo sincretismo e Islam) (17).

A continuación, se hará un breve esbozo de la creencia y función de los ángeles: En la primitiva religión de Israel, se conocía estos seres intermediarios entre Dios y el hombre designados con diversos nombres según su función (el citado "mal'aki", traducido en la Biblia de los Setenta por "ángeles"); por la forma en que aparecen, "hombres" (Gen. 18, 2-16; 19, 10-12); por su relación con Dios, "ejército de Yahvé" (por eso el Señor es llamado

"Dios de los ejércitos" o "Yahvé de los ejércitos"); los ángeles están junto a Dios en el cielo, donde forman su corte. Se creía que venían a los hombres como sus mensajeros (Gen. 16, 7 s.; 19, 1-22; Nm. 22, 22-35; Jue. 13, 3) para protegerlos (Gen. 24, 7-40; Sal. 91, 11). Se atribuía generalmente a los ángeles figura humana, como lo demuestran las múltiples apariciones en las que reciben la ya aludida denominación de "hombres"; por tanto, no se suponía que tuvieran alas. Es de notar que en los Libros de Moisés juegan un papel muy secundario (18).

En las épocas persa, helenística y romana tuvo lugar un fuerte desarrollo de la angeología, que aparecerá tanto en los Libros canónicos escritos durante este período (Job, Daniel, Tobías), como en los apócrifos (Pseudoepígrafes, a la que pertenecen los libros de Henoc, el de los Jubileos, el "Apocalipsis siríaco de Baruc", etc.). Este hecho se debe a dos razones: A la influencia caldea insistiendo más, respecto a la época anterior, en la trascendencia de Dios, de la que surgió la idea de los ángeles como intermediarios entre la divinidad y el mundo. El contacto con el pensamiento religioso de los pueblos paganos en que se instalaron los judíos y la admisión, en la religión legítima, de concepciones mucho tiempo vivas en la mente del pueblo favorecieron esta evolución. Los ángeles se denominarán ahora "hijos de Dios", en el sentido de seres que están muy cerca del Señor, "hijos del cielo", "santos" o "santos ángeles", incluso divinos. Se les denomina así mismo, según sus funciones, "vigilantes", "los que nunca duermen", "príncipes"; y según su naturaleza peculiar, "espíritus" o "gloriosos". Es este último aspecto el que hizo que se les negara cualquier especie de naturaleza corporal (Hen(et) 15, 6; Filón: "De

Sacr. Abelis et Caini": 5), atribuyéndoseles una naturaleza ígnea (ApBar(sir) 21, 6 y 59, 11). Cuando aparecían en la tierra, no lo hacían en un cuerpo material, sino en forma de visión (Job 12, 19). No obstante, y al mismo tiempo, se les veía bajo aspecto de figura humana masculina de proporciones grandiosas (Dn. 8, 15 y 10, 5 s.16; Tob. 5, 4 s.; 2 Mac. 3, 26) (19).

Se pensaba que había muchos ángeles y que parecían servidores rodeando el trono de Dios, como una especie de corte militar o consejo similar al del rey de Persia; como señala F. Cumont: "El hombre siempre organiza el cielo a imagen de la tierra y la creencia en mensajeros divinos ha debido desarrollarse en la época de los Aqueménidas, donde se representa a Dios como una especie de gran rey" (20), sobre un trono, rodeado de sus dignatarios, y enviando constantemente a través de su vasto imperio a los mensajeros encargados de transmitir sus órdenes (21).

Se creía que los ángeles visitan a los hombres como enviados de Dios (1 Cr. 21, 18; Job. 33, 23; Tob. 3, 17; Dn. 14, 33), los protegen (Dn. 3, 49 y 6, 23; 2 Mac. 11, 6; Hen(et) 100, 5; 1 QM 9, 15 s.) y les ayudan de diferentes maneras (Tob. 5, 6 y 12, 3.14). Los ángeles interceden por los hombres delante de Dios y le presentan sus oraciones (Tob. 12, 15; Hen(et) 99, 3; TestDan. 6, 2). En la concepción del judaísmo tardío, cada pueblo estaba sometido a un ángel. Se asignaba también a cada hombre un ángel especial (1 QS 4, 15 s.); en el hombre habitan dos espíritus, uno de verdad y otro de iniquidad (1 QS 3, 18 s.). En el ulterior desarrollo de esta concepción, cada hombre vino a recibir de Dios un ángel tutelar (ApBar(gr) 12, 3; Hen(eslv) 19, 4). Se creía que

las cosas de la Creación estaban bajo el poder de los ángeles:
Así, el firmamento (4 Esd. 6, 41), los astros (Hen(et) 72, 1.3; Hen(eslv) 19, 2; siempre que estos astros no se consideraran como seres animados de carácter angélico: Hen(et) 18, 13.16; Filón de Alejandría: "De Op. Mun.": 73 y "De Gig.": 8) (22), los fenómenos atmosféricos como el viento, el rayo y el trueno, los aguaceros, las estaciones, las aguas, los frutos y los metales (23).

Estas ideas extranjeras concernientes al mundo espiritual, aceptadas y promulgadas por los doctores judíos, impregnan la totalidad del Nuevo Testamento, donde los ángeles serán mucho más familiares y más frecuentemente aludidos que en los textos veterotestamentarios; no obstante, la concepción sobre ellos es más sobria: Los ángeles visitan a los hombres en calidad de mensajeros celestes (Mt. 1, 20; Lc. 1, 11.26; Hch. 8, 26), se les aparecen en sueños o en estado de vigilia en figura de jóvenes con vestiduras blancas y resplandecientes (Mc. 16, 15; Hch. 1, 10). Los ángeles son espíritus creados por Cristo y reconciliados con Dios mediante su Sangre, como todas las criaturas. Sirven a Cristo (Mt. 14, 11; Lc. 22, 43). Los niños tienen sus ángeles en el cielo (Mt. 18, 10); de una manera general, cada hombre, así lo cree al menos la fe popular, tiene un "angel" que se parece a él (Hch. 12, 15). Cristo, como Hijo de Dios, tanto antes de su Encarnación como después de su Exaltación junto a Dios, se halla sobre todas las criaturas angélicas (Mc. 13, 32 y par.; Col. 1, 16 s.; Flp. 2, 10; Heb. 1, 5-14). Y para el Juicio Final vendrá rodeado de ángeles (Mt. 16, 27 y 24, 31) (24).

La angeología cristiana tiene su fuente primera en los dos

Testamentos. Pero, en mayor o menor medida, incorporó ideas judías extrabíblicas sobre los ángeles, así como concepciones de la época en torno a los espíritus de la naturaleza, y acogió concepciones populares de distintos tiempos. No obstante, fue desprendiéndose poco a poco de estos elementos extraños para llegar, tras una larga evolución, a la doctrina de la Iglesia, fundada en la Escritura (25).

Por tanto, desde un principio, la representación de los ángeles fue problemática, si hay que atenerse a su carácter espiritual que no haría fácil su figuración, y debido a ello a la prohibición que implicaba su representación; no obstante, si sus descripciones en la Escritura se toman en sentido simbólico, este hecho podría ser factible debido al carácter altamente pedagógico que este simbolismo implicaba; a su vez, la autoridad de S. Agustín permitía su representación, así como el hecho de saber las formas en las que podía aparecerse. A todo esto habría que añadir que, en el Segundo Concilio de Nicea, Juan de Tesalónica mantuvo que los ángeles tenían forma humana y podían ser representados así. De esta manera, influida por el Pseudo-Dionisio Areopagita, y con una fuerte carga neoplatónica, la Edad Media pensaba que, en las descripciones complejas de la palabra sagrada, Dios ha presentado a los espíritus celestes bajo imágenes corpóreas para llevar al hombre de lo sensible a lo inteligible. Todo esto posibilitó que el ángel pueda ser representado bajo aspecto humano, ya que la figura del hombre está referida a un ser que tiene inteligencia y alma tendida hacia lo alto, y que por tanto puede servir (incluso en sus diversos sentidos, órganos corporales y vestiduras) para simbolizar realidades celestes, según la doctrina del

Pseudo-Dionisio. Además, ciertas figuras imposibles, como un hombre con alas, tienen la ventaja de no inducir a error, pues en su mismo carácter fantástico impide que la mente de los ignorantes atribuya a los seres espirituales formas y figuras del mundo corpóreo. Al presentar tales símbolos, las Sagradas Escrituras declaran, según el Pseudo-Dionisio, que tales figuras son significativas, no sustantivas. Con estos símbolos desemejantes, se evita que las gentes simples creen que las imágenes son algo real y no mero símbolo, pues hay quienes las ven sin exigirse superarlas con uan contemplación más profunda, engañándose y quedándose en la figura exterior y no fijando la mirada de la mente en la significación mística. Al incluir el "Breviari" la descripción simbólica de los ángeles hecha por el Pseudo-Dionisio, está proclamando su filiación neoplatónica por medio de las imágenes desemejantes que no conducen a error, con la intención de que el lector u observador pase del mundo de lo material al espiritual; se pretende que los laicos, a quienes va dirigida la obra, no se queden en lo exterior, lo que debía ser frecuente en la época (26).

En las más antiguas catacumbas con pinturas, es notable la ausencia de ángeles y la preferencia por símbolos como el pez, la paloma, el cordero, el pelícano. Es probable que fuese una reacción contra los peligros del paganismo y de la idolatría. No obstante, la figura del ángel está ya definida y desarrollada en el siglo IV. El tema cristalizó pronto en una fórmula (como contrapartida a las imágenes paganas de genios alados, victorias, famas y glorias que se multiplicaban, con función ornamental, en la decoración de edificios) que conviviría con los ángeles alados de origen gnóstico, volviendo al origen en el arte carolingio y

en el Románico de la Península Italiana y en el Midi (27). Por un lado, esta fórmula mostraría una serie de características, en líneas generales, que serían constantes hasta el final de la Edad Media; y, por el otro, una diferencia que empezaría, como se ha dicho, a reemplazar a la primitiva fórmula a partir del siglo VI y que, en mayor o menor medida, continuaría hasta actualmente.

En cuanto a la primera, los ángeles se representan siempre como seres masculinos, aspecto que ya contaba con una tradición escrituaria según se ha visto, lo que venía a significar el vigor, la fuerza y las virtudes que poseen estos espíritus (28). Otra característica es la de la edad: La forma más normal como los artistas los representan es la adolescencia, ya que siempre están ante la presencia de aquél en quien no hay cambio ni tiempo, significando, según el Pseudo-Dionisio Areopagita, "su fuerza vital siempre vigorosa" (29); su juventud se debe, además, al hecho de ser eternos, aunque creados, perfectos e inmortales en su perfección: Por tanto, siempre aparecerán como adolescentes (30) imberbes y casi siempre rubios (por pura motivación de belleza física y por su relación con la luz, con Dios), imbuidos en una inefable belleza por ser emanaciones directas de la Belleza divina. Suelen aparecer vestido (31) con una larga túnica blanca similar a la de los catecúmenos, y con la misma significación simbólica del alba de los sacerdotes. Para realzar su dignidad, se les representa a veces con una toga. Occidente, en este aspecto, adoptará fórmulas que varían según las modas vestimentarias. Pueden llevar, también, una simple túnica fruncida al talle por un cordón: El Pseudo-Dionisio dice que "el vestido ígneo y luminoso... significa la deiformidad por analogía con el fuego, como también la pro

piedad de iluminar, por la tranquilidad del cielo donde está la luz, y por cuanto ilustra y es ilustrada de una manera completamente espiritual. Porque ella consagra toda la vida del Pontífice, en cuanto conduce a las divinas y místicas visiones"; y que los ceñidores son "la guarda de las virtudes fecundas y la conservación del hábito de ellas, el cual, convertido singularmente sobre sí mismo, está rodeado por un círculo ornado, con identidad indestructible" (32).

Otro simbolismo corresponde a los distintos miembros: Así, los párpados y cejas hacen referencia a lo que en ellos "conserva las inteligencias y las nociones de la visión divina"; los hombros, brazos y manos "representan la propiedad de hacer, obrar y penetrar"; la boca "les hacen para hacer significar que nunca cesan de alabar a Dios Nuestro Señor" (33); el "pecho designa un valor indomable, y que, en cierto modo, guarda la disposición vivificante del corazón, que está debajo de él"; el dorso, "representa aquella propiedad que contiene todas las energías vitales"; los pies "significan la propiedad de moverse, la celeridad y la carrera del movimiento sempiterno, por el cual son arrastrados hacia las cosas divinas" (34).

Se ha señalado, a través de una serie de figuras sensibles, las cualidades de la naturaleza angélica, cualidades que son las de la divinidad, sólo que si en los ángeles aparecen de manera diversa y heterogénea, en Dios están fundidas en la homogeneidad y unidad (35), ya que todo lo creado por Dios es semejante y desemejante: Semejante en cuanto imita, según los diversos grados de mayor o menor proximidad a la divinidad, lo inimitable; dese-

mejante, en cuanto los efectos son inferiores a la causa, y se alejan de ella en una medida que escapa a todo límite y a toda comparación. Por supuesto, esta división es arbitraria, ya que todo símbolo sensible aplicado a los espíritus trascendentes presenta una inadecuación sustancial. Más que de símbolos semejantes y de semejantes, habría que hablar de una desemejanza, mayor o menor, de tales símbolos con su modelo espiritual y celeste: R. Roques comenta que todo "simbolismo, por muy noble que sea, es desemejante; todo simbolismo, por muy vil que sea, tiene alguna semejanza. Todos son semejantes en su intencionalidad, todos son desemejantes en su expresión" (36). La finalidad de los símbolos angélicos es mover hacia la belleza interior que ellos mismos esconden dentro de sí, y que es belleza mística. No se aplican los símbolos sensibles con el mismo significado a los seres espirituales que a los corporales y físicos, sino teniendo en cuenta antes la esencia propia del espíritu. Por consiguiente, es preciso acentuar más aún la desigualdad de las metáforas que la semejanza de lo espiritual con lo sensible. El conocimiento simbólico es una síntesis de afirmación y negación. Se empieza a describir el aspecto de los ángeles, declarándose a continuación que son seres incorpóreos. Para comprender y explicar los símbolos es preciso poseer previamente un conocimiento racional y discursivo (filosófico) de los ángeles o de cualquier realidad espiritual. La parte espiritual del alma está destinada a comprender intelectivamente los aspectos puros, simples y eternos de lo divino; su parte sensitiva, que recibe las impresiones externas y reacciona con emociones pasionales, necesita para elevarse a lo divino de la ayuda de imágenes bellamente ordenadas. El conocimiento humano de lo religioso es, por tanto, simbólico y poético: Dios revela a

los ángeles y a los santos las bellezas espirituales en su ser espiritual e inmaterial; a los hombres, las da a conocer por la abigarrada multiplicación de las metáforas, que no son otra cosa que el vestido, la edad, la belleza, las alas (de las que seguidamente se hablará). Cuanto más se desciende en el reino de lo sensible, tanto más groseras y numerosas se vuelven las imágenes. La belleza de las realidades espirituales se despliega tan sólo ante quienes, elevándose por encima de las imágenes sensibles, saben entender y explicar los símbolos. Por ser capaz de esto, es preciso estar iniciado en los misterios (de lo contrario, las formas pueden parecer monstruosidades absurdas) (37).

Es momento de hablar ya de la característica exclusiva de los ángeles: Las alas. En principio, es probable que las primeras representaciones los mostraran ápteros, basándose literalmente en las Escrituras anteriores a la Cautividad y en alguna posterior, que los designaba como "hombres de Dios" (38). Parece ser que este ángel sin alas fue el que adoptaron los primeros cristianos (dentro de la ortodoxia eclesiástica), ya que consideraban la palabra ángel en su sentido griego de "mensajero" (39), y así aparece en un fragmento de la decoración mural de la catacumba de Vigna Massimo, figurado como S. Rafael con Tobías (40); en una de las pinturas de la de la Via Apia y en las murales de la tumba de Vincentius y Vivia, ambas del siglo IV, donde el ángel conduce a ésta al banquete celeste (41), en un marfil del Museo de Munich (42) que muestra a las Santas Mujeres ante el Sepulcro, en un sarcófago de Fermo en cuya parte derecha aparece la liberación de S. Pedro (43), en el llamado "Dogmático" (Vaticano, Museo Pio Cristiano, inv. n° 31427 (104)) (44) en que el ángel lleva a Habacuc

a la fosa de Daniel; en un mosaico del siglo V de Santa Maria Maggioire de Roma que presenta a Josué y al ángel (éste lleva nimbo, atributo distintivo de origen pagano (45)) (46); en las representaciones de la Visión de Mambre del arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma (47) y de la iglesia de S. Vital de Rávena (48); en un marfil carolingio, de los siglos IX-X, con la escena de la Anunciación (Berlín, Kaiser Friedrich Musen) (49), en una miniatura de 1109 de la "Biblia de Etienne Harding" (Dijon, Bibl. mun., ms. 14) (50), en una de la "Biblia de Souvigny" de la segunda mitad del siglo XII (Moulins, Bibl. mun., ms. 1, f. 288 v.) (51), en una, de origen germánico, de la "Biblia Gumpert", de hacia la misma época (Erlangen) (52). Todas las miniaturas que se han citado de la Plena Edad Media son excepcionales en cuanto a la representación de ángeles ápteros (53).

La representación de espíritus o genios alados ya se registra en Oriente desde el arte antiguo, como se ve en la figuración que muestra un genio en vuelo de la basa de un pilón de Gudea de Lagash, de hacia el 2200 a. de JC. (Estambul, Museo Arqueológico) (54); también se encuentra otro genio alado, sólo que en tierra, de pie y barbado, en un relieve del palacio de Aurnasirpal en Kalach (Londres, British Museum) (55). Este rasgo pasó a Egipto, manteniendo el significado de poder y velocidad, de lo espiritual y aéreo, en oposición a lo humano y terrestre: Así, los globos alados tenían el sentido de poer y eternidad, como representación de la cabeza de Dios; el pájaro con cabeza humana significaba el alma. No hay que descartar el simbolismo de guardián, como atesti-
guan las representaciones de Querubines (de las que se hablará más extensamente) (82) que se encuentran en el arte judío posterior

a la liberación egipcia, y que muestra la familiaridad con las obras que producía el pueblo opresor. Todas estas concepciones y representaciones orientales impregnaron la cultura griega, que conocía varios mensajeros divinos alados, como Hermes e Isis y, sobre todo, la Niké, cuyo tipo más solemne se desarrolló a partir del primer modelo que la muestra corriendo (bronce griego del siglo VI a. de JC. del British Museum) (57). La Niké se convertíría para los artistas en un motivo en el que se apreciaba el valor decorativo más que la significación religiosa. Esta imagen, no su función, pasaría a la figura de Victoria en Roma. Mientras que en Grecia el significado fue el de triunfo en general (militar, poético, amoroso o literario), en Roma, antes de la invasión cultural griega, se refería más bien a la victoria militar. En época alejandrina, ambas concepciones se confunden: La figura ya no adquirirá el carácter de mensajero cayendo rápidamente de los cielos, sino que aparece erguida. Durante todo el Imperio, se mantendría viva la figura de Victoria, pero es hacia su final cuando prolifera de manera sorprendente: El paganismo oficial, bajo los emperadores cristianos, subsistirá durante mucho tiempo mezclado con los signos del Cristianismo: Los símbolos paganos y las formas incompatibles con la nueva religión oficial se irán atenuando sin cesar hasta el momento de su desaparición; en este sentido, aunque la figura de Victoria no muera, sí adquirirá una nueva significación: Se la ve en monedas de Constantino llevando el monograma de Cristo (58).

Por otra parte, no sólo el tipo de Victoria-Niké sería el único para la configuración de la iconografía angélica; así, habría que recordar el gesto de las sacerdotisas de Ceres represent

tadas en Villa Albani (59), el de las mujeres aladas llevando un medallón, y, más aún, el de una cariátide con los brazos en alto encontrada en Vaste, junto a Lecce (60). Poco a poco, la Victoria-Niké irá abandonando sus vestidos ceñidos y femeninos en favor de otros más dignos, holgados y masculinos.

Hay que señalar la deuda con las realizaciones gnósticas en la transición de las obras de arte antiguo y las de los artistas cristianos, tal como demuestran algunos de sus jaspes y sellos, que muestran el tipo de Victoria pasando definitivamente y sin alteración al repertorio decorativo de los artistas de época cristiana. Así se ve por qué vía el ángel-Niké, ya configurado en el gnosticismo (61), se introduce, establece y fija en el repertorio de los mosaístas (62). Retomando la función decorativa, aunque con otro sentido, se encuentra que los primeros ángeles alados cristianos cumplen una función ornamental en los sarcófagos: Se puede rastrear en el uso que, anteriormente, hacían los artistas en la decoración de tumbas con genios fúnebres; suelen aparecer sosteniendo la antigua "imago clypeata"; dentro de esta iconografía, hay que distinguir dos tipos: O bien los genios están de pie y elevan la "imago" con sus manos; o bien aparecen en actitud de volar. Estas figuras aladas convivirían con el tipo de ángel áptero, pero la mayoría de las veces estarían relegadas a propósitos meramente ornamentales siempre que no intentaran personificar a ningún mensajero angélico nombrado en las Escrituras. Es lo que aparece en un sarcófago del siglo IV encontrado en 1933 en Constantinopla, que muestra dos ángeles alados sosteniendo el monograma de Cristo (63). Muy pronto, el arte románico tardío y el bizantino se harían cargo de esta figura. Un ánimo de

corativo e ilustrativo, frente al que los judíos habían sido siempre antagónicos y los primeros cristianos lo mantuvieron con muchas reservas, se encuentra en el mosaico de la Anunciación del arco triunfal de Santa Maria Maggiore de Roma (siglo V) (64). Los seres celestiales que acompañan a la Virgen ya no son simples mensajeros del Altísimo, sino ángeles en el sentido moderno de la palabra (uno de ellos aparece volando). Estos ángeles alados fueron prevaleciendo en los mosaicos de los siglos V y VI de S. Vital de Rávena. En ellos, se encuentra el aspecto ilustrativo y simbólico (caso de Santa Maria Maggiore) y el aspecto decorativo de ángeles tenantes (techo del mosaico de la Capilla del Arzobispo, de hacia el 500, de S. Vital (65); también en Sta. Práxedes de Roma (66)). El hecho de la aparición de un ángel alado en un mosaico, a la vista de las gentes, hay que suponerlo como sancionado por la Iglesia, ya generalizado, y representando un cambio de actitud que añadiría el aspecto sobrenatural y celestial que faltaba a las representaciones del tipo áptero. A su vez, se trataría de un enriquecimiento pedagógico y simbólico, ya que se añadía una nueva característica a la naturaleza angélica, como es el hecho de no estar contaminada por lo terrestre, es decir, su pureza, su carácter celestial y, sobre todo, la realización de los mandatos divinos con inmensa celeridad, según señala el Pseudo-Dionisio: "Porque la pluma indica la velocidad para llegar á lo alto y el curso de la vida celestial, que tiende siempre a las cosas superiores más altas, y que dirigiéndose a lo elevado, huye de lo terreno. Porque el pequeño peso de las plumas indica á aquello que en manera alguna es terreno, sino que todo ello, sin mezcla ni influencia alguna de la gravedad, es llevado hacia arriba". En este sentido, no es de extrañar que la figura del ángel alado fuera

más popular a partir del siglo V (67), sin apenas cambios hasta el Barroco (68).

A partir del siglo V, la figura del ángel alado no es sólo recogida, sino que la imagen pagana es revivida tan efectivamente como para cambiar la interpretación de las Sagradas Escrituras (69). No obstante, en éstas hubo algunas referencias a ángeles alados, ya señaladas, pero escasas y bastante vagas, que demuestran el carácter oriental de esta imagen aparecida en el judaísmo tardío.

La aceptación de esta imagen en lugar de la áptera habría que unirla al carácter monstruoso de esta figura, que ilustra las características de la naturaleza angélica, invisible e incorpórea, y tiene sentido en una época en la que está en auge el neoplatonismo, que tiende, bajo la representación de imágenes sensibles y desemejantes, a elevar de lo sensible a lo inteligible, de lo múltiple a lo simple; es la observación que hace el Pseudo-Dionisio: "Y nadie que tenga buena inteligencia dudará que las cosas visibles se adaptan así convenientemente á aquellas otras que escapan a la vista" (70).

Una vez vistas las características generales de todos los ángeles que aparecen en ambos manuscritos del "Breviari", se pasará al análisis iconográfico de cada una de las escenas de los oficios angélicos. No obstante, es necesario hacer una introducción general del sentido global de esta ilustración.

En principio, las seis escenas están divididas en dos columnas

nas de tres recuadros cada una (71). El origen de este sistema com
positivo no es nuevo, procede del método de unir antiguas ilustraci
ciones de columna de distintas obras o de diferentes partes de
un mismo códice en una sola, a fin de que pueda ser leída como
consecuencia sin que el texto la interrumpa (demasiado breve en
la obra de Ermengaud para cortarlo con un porcentaje comparativam
ente tan elevado de miniaturas) o haya que consultarlo, lo que
resulta de gran eficacia pedagógica para los que no son muy le-
trados. Esto, a nivel de elaboración del códice, permite un tra-
bajo independiente entre copista e ilustrador, con lo que se cons
igue, a su vez, una mayor economía. Cada oficio angélico, que
presumiblemente podría proceder de obras distintas, se ha sepa-
rado de su contexto inicial y se ha reagrupado con todos los de-
más, quedando separados únicamente por recuadros (72). Este sistem
a de ilustración volverá a aparecer en otras miniaturas del "Br
viari" (73).

En todas las escenas, el ángel aparece siempre en relación
directa con el hombre, y, salvo en la última de la muerte del just
o, es uno solo el que le acompaña, no varios (74). El texto de
Ermengaud define así los servicios del ángel hacia el hombre: "Ca
da uno tiene su propio ángel particular (75), que nos aguarda par
a provecho nuestro y nos amonesta para que hagamos el bien... Sab
ed que estos ángeles buenos que están con nosotros llevan y pres
entan nuestras oraciones y las otras obras de caridad que hacemos
ante la Santa Deidad, por lo que Dios Nuestro Señor no desconoce
el bien que nosotros hacemos, al contrario, con sólo una obra que
hagamos van antes su presencia para preguntarle qué quiere que hag
an con ella... Y, cuando muramos y salgamos de esta vida, estos

ángeles llevarán y presentarán el alma del justo ante Dios Nuestro Señor... Sabed que nosotros recibimos gran consuelo de los santos ángeles. También sabed que ellos nos traen y nos consiguen a menudo aquellas cosas que nos son necesarias, nos traen mucha amistad y mucho amor. Por eso les debemos amar y obedecer mucho, seguir su consejo, ya que nos aconsejan que hagamos y digamos el bien" (76). Los ángeles que realizan los servicios a los hombres son los de los órdenes más bajos: "Pero se refiere que Dionisio Areopagita,..., decía que para cumplir ministerio exterior son enviados, visible o invisiblemente, los de los ejércitos o coros de los ángeles menores; es decir, que para auxiliar a los hombres vienen o los ángeles o los arcángeles; porque los coros superiores nunca salen del interior, y así los que son superiores nunca se emplean en ministerios exteriores" (S. Gregorio Magno: "Homilías sobre los Evangelios": l. 2, homilía 14 (34), 12) (77).

En la columna de la izquierda, de arriba a abajo, aparece el acto de aconsejar, de presentar a Dios las oraciones y de consolar; en la de la derecha, de comunicar al hombre los designios divinos, representado en la escena de la Anunciación, de alimentar al necesitado y de llevar el alma del justo a los cielos.

a.- El ángel aconseja al hombre.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Quascus homs ha aitals .ii. cosseilhiers" (78); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Cascun hom ha aytals dos consellers" (79).

En cuanto a su contenido conceptual, las dos miniaturas son idénticas; no obstante, hay diferencias en cuanto a la representa

ción. La del manuscrito S.I. n.3 escurialense, muestra al hombre en el centro, flanqueado, a su derecha (el lugar principal) por un ángel con el índice extendido, orientado diagonalmente, en actitud de adoctrinarle (80); y a su izquierda, por un diablo, con un rostro humano en el vientre, que le coge del hombro con el fin de animarle (81) a realizar los propósitos que le sugiere. El hombre vuelve su cabeza al ángel, pero señala con la derecha al diablo. Por encima del ser humano, una filacteria en arco le rodea: Una parte, que parece salir de la boca del ángel, está dedicada a la admonición del espíritu bueno: "fai be e no mal"; la otra, que parece salir de la del maligno, está dedicada al consjo del diablo, que dice lo contrario del ángel: "fai mal e no fa le be" (82). Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el ángel, de mayor tamaño que el resto de los personajes, en función de la perspectiva jerárquica, lleva un libro en su mano izquierda (lo que significa, como en otros muchos casos que se verán a lo largo del "Breviari", sobre todo referido a Cristo, poseer la verdad) (83), y presenta el índice de su derecha extendido para comunicar su consejo al hombre que, en el centro, muestra la palma de su diestra, significando la disponibilidad y aceptación de las ideas expresadas por el ángel (84); no obstante, el diablo, al que el hombre da la espalda, presenta igualmente la palma de la derecha abierta, pero algo extendida hacia afuera, como para mostrar la negación al sermón angélico (85).

b.- El ángel presenta las oraciones del hombre a Dios.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "L'angels prezenta l'oracio del bon home a Dieu" (86); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "L'angel presenta la oracio del bon hom a Deu" (87).

Ambas ilustraciones muestran diferencias representacionales: En la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, Dios, bajo los rasgos de Cristo, coge una filacteria (en la que se lee: "Pater/noster/qui es/in celis" (88) que le presenta un ángel que, además, señala con la izquierda a un hombre que está a sus pies postrado con las manos juntas sobre un reclinatorio (de forma prácticamente idéntica a como aparecía Ermengaud en la miniatura en la que le pide a Dios entendimiento para realizar su obra) y que reza, según puede saberse por la pequeña filacteria junto a su cabeza (donde está escrito: "Pater noster/qui es in") el "Pater", oración que el ángel presenta a Dios; en el extremo derecho de la composición, un diablo se va, pero vuelve su cabeza hacia atrás, con un sentido de derrota, de huir de algo que le desagrada (89). Por su parte, en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, Dios, con un libro en la derecha, extiende el índice de la izquierda para comunicar sus ideas; el ángel sostiene con las dos manos una filacteria donde se lee: "Pater noster qui es in celis" (90); detrás, el hombre de rodillas con las manos juntas en alto al que el diablo le pone su zarpa derecha en el hombro como para que le haga caso y distraerle de sus oraciones.

c.- El ángel consuela al hombre.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "L'angels coforta l'ome trebalhat" (91); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "L'angel conforta l'ome trebayllat" (92).

Las dos miniaturas son prácticamente idénticas: En el extremo izquierdo de la composición, el hombre, sentado, hace el gesto tradicional de dolor (se lleva una mano a la mejilla; sus ojos están abiertos), reforzado por el gesto de su brazo derecho,

que cae sin fuerza a lo largo de su cuerpo, traduciendo la impotencia y abandono de este personaje (93). Frente a él, el ángel, de pie, con el índice de la derecha extendido en actitud de predicar, sujeta una cartela por la que se conoce el contenido de su alocución: "haiaa/en Dieu/esperan/sa" en el S.I. n.3 escurialense (94), y "Ages en Deu esperança" en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional (95).

d.- El ángel comunica al hombre los designios divinos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Angles fai lo comanden de Nostre Senhor" (96); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "L'angel fa lo comandament de Deu" (97).

Las miniaturas de ambos manuscritos presentan características similares, siendo sus diferencias prácticamente de matiz. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, el ángel, de pie a la izquierda de la composición, hace, con el índice de la derecha orientado oblicuamente y algo curvado, el gesto propio de todos aquellos cuya actividad es la de comunicar ideas, sólo que con un cierto matiz imperativo (98); su mano izquierda sostiene una filacteria en la que se lee "Ave Ma/ria gratia/plena/Do/minus/tecum". En el centro, y ligeramente hacia atrás, un jarrón con tres grandes lises. A la derecha, la Virgen, también de pie (lo que constituye el tipo más usual de Anunciación del siglo XIII, grave y simple, donde los protagonistas, de pie y afrontados, están solos) (99), vestida con túnica, velo y manto, sujeta un libro con su mano izquierda, mientras muestra la palma de la derecha en alto, gesto que indica la aquiescencia de una persona hacia una proposición: Con equivalencia al "sí" español (al "Fiat", en este contexto), ilustra una afirmación rápida y expletiva en la realización que

hay de inferior (la Virgen) a superior (Dios, cuya autoridad está delegada en el ángel), quedando expresado por ello la sumisión a las decisiones, la obediencia a las órdenes dadas (100), como puede verse en una letra historiada de un Sacramentario del siglo XIII (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 102, f. 291 v.) (101), que representa también la escena de la Anunciación.

En la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, todos los personajes y elementos permanecen en el mismo lugar que ocupaban en la miniatura del S.I. n.3 escurialense: El ángel desenrolla una filacteria, que sujeta con su mano izquierda, en la que se lee: "Ave Maria gratia plena", mientras que el índice de su derecha señala hacia lo alto, traduciendo así la autoridad de la orden divina (102); no obstante, la diferencia fundamental reside en que no aparece de pie, sino doblando su rodilla derecha, con lo que, mostrando su respeto hacia la Virgen, se pone en un estado de inferioridad hacia ella; en las Escrituras, canónicas o no, no hay ninguna referencia a este gesto, que aparecerá de nuevo en la misma escena del folio 125 r. de este manuscrito (103); la fuente, apócrifa, más próxima, pero de una gran vaguedad, puede ser la que aparece en el "Evangelio de la Natividad de María" (9, 1), donde se dice: "y saludándola muy graciosamente" (104); por otra parte, es bastante extraño que antes del siglo XII aparezca el tema del ángel de rodillas ante la Virgen que tan gran predicamento tendrá en la Baja Edad Media; hay antecedentes en un capitel de la iglesia de S. Juan de Ortega de Burgos (105) y en el relieve del ángulo Sudoeste del claustro bajo de la abadía de Sto. Domingo de Silos (106). Es claro que el gesto del ángel tiene que ver con una actitud de respeto ante la que

será la Madre de Dios, influido por el profundo amor hacia su persona que se difunde por esta época, debido, entre otras razones, que ya se analizarán más adelante (107), al cambio de mentalidad y al progresivo refinamiento de la aristocracia, a la aparición e influencia de "fin'amors" (108) y a la dignificación de la figura femenina que adquirirá un papel más señalado en comparación con la posición ínfima que ocupaba en tiempos anteriores en la Europa occidental.

La Virgen hace el mismo gesto de acatamiento, sólo que la inclinación de su cabeza añade un matiz de humildad, similar al visto en la personificación de Iglesia de la miniatura del Arbol del Amor del manuscrito S.I. n.3 escurialense (109). Por último, detrás de Santa María aparece un edificio, lo que constituye una forma de mostrar, por falta de espacio en altura, que la escena se desarrolla en un interior (110).

Finalmente, el jarrón que aparece en el centro tiene cinco lises, no tres como en el manuscrito S.I. n.3 escurialense; esta flor representa un modo de existencia único, conciliando dos realidades que, por esencia, no sólo son diferentes, sino teóricamente incompatibles y contradictorias: El orden sobrenatural y el natural; es por esto que, en esta escena, el lis traduce, primeramente, la realidad del Verbo hecho carne, ya que esta realidad es la forma más perfecta de unión de lo divino y de lo humano. El segundo significado, derivado de éste, tiene el sentido de pureza virginal aplicada a Santa María, íntegra, como se sabe, antes, durante y después del parto (111). Este motivo de las flores en un jarrón, aún no lises, aunque más tarde acaben por serlo, co

mienza a aparecer en el curso del siglo XIII (112). Modelos similares aparecen, dentro del siglo XIII, en la miniatura de un manuscrito conservado en París (Bibl. de Sainte-Geneviève, ms. 102, f. 291 v.) (113), y en los vitrales de Bourges, Laon, Sens, Beauvais y en los llamados de la Infancia de Tours y Troyes (114); las flores, claramente ya lises, se encuentran en una miniatura de un manuscrito parisino (Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 103) (115) y en otro conservado en la capital francesa (Bibl. de l'Arsenal, ms. 279, ff. 54 y 382) (116). Por todo lo visto, y principalmente por el hecho de no aparecer el ángel de rodillas en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, se percibe cierto arcaísmo para su época.

No obstante, no hay que olvidar que, dentro del contexto que se está tratando, lo característico de esta ilustración no es tanto representar la escena de la Encarnación del Verbo (que volverá a encontrarse con su sentido preciso en los folios 166 r. y 125 r. de los manuscritos S.I. n.3 escurialense y Res. 203 de la Biblioteca Nacional respectivamente), como ilustrar uno de los oficios angélicos según se lee en una obra que recoge fuentes anteriores, como la "Leyenda dorada" de Jacopo de Varazze, y como se desprende del contexto general de la miniatura: "porque siendo los ángeles por naturaleza ministros y servidores de Dios, y habiendo el mismo Dios elegido a la Bienaventurada Virgen María para que fuese su madre, son también ministros y servidores de tan excelsa señora; convenía, pues, que esta embajada de anunciar a la Virgen y su elección para la maternidad divina fuese llevada a cabo por un ángel" (117); en otro capítulo de la misma obra, se lee, citando las autoridades de S. Gregorio y de S. Bernardo, que

tenía que ser un arcángel el que realizara el anuncio, ya que "hay tareas que consisten en transmitir mensajes de gran importancia; quienes las ejecutan reciben el nombre de arcángeles" (118). La idea aparece más completa en el texto de Ermengaud: "Sabed que los ángeles quieren decir "mensajeros". Pero primero están los arcángeles que tienen preferencia en el envío de mensajes y en otras cosas mayores. Por eso, por ser mayores, el Espíritu Santo envió al arcángel S. Gabriel a la Virgen María, quien, después de saludarla, le anunció la encarnación del Hijo de Dios" (119). A este respecto, al hablar del nombre del arcángel S. Gabriel, Ermengaud dice que significa "fuerza de Dios": "Y por medio del arcángel Gabriel que envió del cielo para anunciar la Encarnación del Hijo de Dios, nos demostró Dios su fuerza contra el malvado diablo, pues entonces vino el Hijo de Dios que le quitó todo su poder" (120). Así pues, Dios manifiesta su poder a través de los oficios de los ángeles.

e.- El ángel alimenta al hombre necesitado.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "L'angels porta vianda al sant home" (121); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "L'angel porta vianda al sant home" (122).

Las dos ilustraciones son bastante similares, reduciéndose a matices las diferencias que presentan: En ambos manuscritos, el ángel, de pie, se sitúa en el extremo izquierdo de la composición (el de la miniatura del S.I. n.3 escurialense lleva en la mano de recha un pan y tiende con la izquierda una jarra con alguna bebida al hombre; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, coge con sus dos manos dos bolas redondas, muy posiblemente panes); por su

parte, el hombre está ubicado en el extremo derecho (en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, parece que se ha tomado literalmente el significado del "titulus", ya que alrededor de su cabeza hay un nimbo; está de pie y coge la jarra que le entrega el ángel; no obstante, en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, dobla su rodilla izquierda y tiende su mano derecha para recibir los alimentos del ángel. Como puede apreciarse, sigue viéndose una mayor relación entre lo humano y lo divino en el manuscrito S.I. n.3 escurialense que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde se percibe, además, en esta miniatura una separación bastante considerable, dada por la distancia, entre el hombre y el ángel) (123).

f.- Los ángeles llevan el alma del justo al Paraíso.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "L'angel porton en paradis l'arma del home bon" (124); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "L'angel porta en paradis l'arma del sant home" (125).

Las escenas de los dos manuscritos son sumamente similares; únicamente hay diferencias de matiz: La composición está dividida en dos niveles; en el inferior, aparece un hombre muerto en un lecho (desnudo el de la miniatura del S.I. n.3 escurialense y vestido y con un pequeño gorro en la cabeza el de la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional; el primero lo presenta cubierto con un cobertor, el segundo presenta todo su cuerpo con las manos cruzadas a la cintura, posición que corresponde, claramente, a la del hombre muerto, acostado sobre la espalda y con los ojos cerrados, los brazos llevados al vientre y los puños cruzados, como puede verse

en una miniatura del siglo XII de la "Biblia de Manerius" (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 10, f. 129) (126) que representa la Dormición de la Virgen; también en la muerte de Epulón de un capitel de Vézelay (127), en la ilustración de una Biblia historiada de la misma época (Amiens, Bibl. mun., ms. 108, f. 179) (128) y en un vitral del siglo XIII de la Catedral de Bourges (129); por su parte, es sólo el contexto, reforzado por el mensaje del "titulus", lo que hace pensar que el hombre de la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense está muerto y no dormido, ya que en los siglos XIV y XV es difícil distinguir uno u otro estado en imágenes donde sólo se ve la cabeza salir del cobertor) (130). A los pies del lecho, un diablo (que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense intenta huir consciente de su derrota, y que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se lleva las manos a la cabeza y se tira de los cabellos manifestando una violenta emoción de cólera y desesperación espontánea y excesiva, reservada al instante en que la figuración es más intensa (en este caso, el hombre que acaba de morir y cuya alma ha perdido el diablo); en una iconografía medieval sobria y mesurada generalmente, este gesto de brazos es suficiente para marcar la excepcional intensidad y violencia de un comportamiento; no obstante, hay que matizar por el hecho de no aparecer los codos separados del cuerpo, sino caídos a lo largo, haciendo que el estado aparezca más profundo y duradero, el sentimiento se conserva por la visión de un estado irremediablemente desafortunado, como puede verse en una miniatura de hacia 1150-1160 de la "Biblia de Winchester" (Winchester, Cathedral Library, vol. III, f. 135) (131) que representa a un hombre haciendo gestos de desesperación durante un entierro; a su vez, este gesto viene reforzado por la mueca de la boca, con las comisuras

de los labios hacia abajo acompañado de un movimiento semejante de las cejas, como se ve en uno de los personajes de una miniatura que ilustra el Libro del Deuteronomio de una Biblia del siglo XII (Sens, Bibl. mun., ms. 1, p. 157) (132) y que muestra a Moisés presentando las Tablas de la Ley a Aaron y al pueblo) (133).

En el registro superior, la escena es la misma para los dos manuscritos: Dos ángeles que salen de entre nubes llevan en un lienzo el alma del muerto, bajo figura infantil desnuda con las manos juntas.

Este es el último servicio que el ángel puede realizar en favor del hombre: El de la recogida y transporte de su alma, oficio propio de los ángeles psicagogos. Según las doctrinas de la Antigüedad clásica, existía una categoría de genios, entre cuyas variadas atribuciones había una que consistía en llevar las almas de los muertos al cielo acompañándolas con cánticos y música de instrumentos, según se lee en el "Ad Aeneidem" (de hacia el 864) de Servio. Clemente de Alejandría ha proporcionado un fragmento de Eurípides que muestra a las sirenas conduciendo sobre sus alas de oro el alma al cielo, de una manera análoga a la de los ángeles (134); una escena similar se halla en un bajorrelieve de la urna funeraria de Flavia Savina (Louvre) (135), donde dos divinidades psicagogas, el genio y el tritón, se ocupan de agradar al alma que conducen a las Islas Afortunadas, tocando la lira y el doble aulós. Los judíos creían en la función psicagoga de los ángeles: El "Targum" del Cantar de los Cantares dice que los buenos entran so los en el Paraíso porque los ángeles les conducen ahí; el "Zohar" atribuye al ángel Douma, rey de los infiernos, el oficio de es-

coltar el alma de los mercaderes. El rabí Eleazar enseña que en el momento en que el justo abandona el mundo le acompañan tres coros de ángeles. A su vez, los gnósticos, que, como se vio, tratan de establecer una filiación entre las creencias judeo-paganas y la opinión de los fieles, tienen la creencia en esta función angélica (136); así lo demuestra una esmeralda grabada, publicada por Abraham Gorlaeus, donde, sobre las esferas celestes, dos almas son presentadas a Dios por sendos ángeles (137). Hierocles enseña, asimismo, que el genio que vela sobre cada uno de nosotros nos conduce al Hades tras la muerte ("De Providentia"); es la misma idea de Plotino: "Enneadas: III, l. 4, c. 6) que recoge Orígenes: "Incluso éstos se presentan al juicio con los hombres" ("Homilía 24") (138).

La mención más antigua de la literatura cristiana sobre los oficios de los psicagogos atribuidos a los ángeles se remonta al año 203: El mártir Saturus de Thurburbo cuenta una visión acaecida en prisión: "Nos habíamos despojado de nuestra carne mientras dos ángeles, sin tocarnos, nos llevaron hacia Oriente. No estábamos acostados en la postura habitual, sino que parecía que gravitáramos en una inclinación muy suave" ("Passio S. Perpetuae") (139). En la "Historia árabe de José el carpintero", se lee: "Si mis días son cumplidos, y si mi salida del mundo está próxima, envíame al poderoso Miguel, el jefe de tus santos ángeles, para que esté cerca de mí, hasta que mi pobre alma salga de mi cuerpo miserable sin pena, ni dolor, ni conmoción... esté tu ángel junto a mi alma y mi cuerpo, hasta que se separen uno del otro. No me vuelva el rostro el ángel que me custodia desde que fui creado, sino

vaya conmigo por el camino hasta que yo esté cerca de vos" (c. 13) (140). Cristo pide al Padre protección para S. José: "envía a Mi guel, jefe de tus ángeles, y a Gabriel, mensajero de la luz, y a todos los ejércitos de tus ángeles y a sus coros, para que acompa ñen el alma de mi padre José" (c. 22) (141); seguidamente, los dos ángeles se llevan el alma de S. José a los cielos: "Miguel y Gabriel se llegaron al alma de mi padre José. La tomaron y la en volvieron en un hábito luminoso... Los ángeles guardaron su alma contra los demonios de las tinieblas, que estaban en el camino" (c. 23) (142). Tras este texto, aparecen los elementos básicos de las dos miniaturas: La imagen del muerto, el alma que es lleva da al cielo por dos ángeles en un lienzo y la protección que éstos ofrecen contra las asechanzas del diablo. "La Asunción de Mosiés" cuenta, con un lenguaje que, plásticamente, se acerca al sincro nismo de la pintura y escultura medievales, que "Josué se encontra ba sobre la montaña donde Moisés murió; vio dos Moisés, uno entre ángeles que le llevaban al cielo, y otro sobre la tierra donde fue enterrado. El primer Moisés era su alma y el segundo, su des pojo mortal" (143). Se lee en la "Historia de las comunidades re ligiosas fundadas por S. Pacomio", texto algo posterior que el an terior, que "mientras un hombre de bien va a morir, cuatro ángeles descienden cerca de él, y estos espíritus celestes son siempre de un rango análogo al de la condición de aquél que muere. Si su ran go era elevado, los ángeles ocupan igualmente lugares distingui dos en la jerarquía celeste; si su rango no era más que secunda rio, estos ángeles son, asimismo, de una clase inferior. Dios quie re que sus mensajeros, cuando van a visitar al hombre, operen la separación del alma y del cuerpo con dulzura y bondad. Uno de los ángeles está de pie, junto a la cabeza, otro a los pies del muer

to, en actitud de hombres que, con sus manos, frotarán su cuerpo con óleo hasta que el alma se eleva fuera del cuerpo. Otro tiene un lienzo inmenso y de una sustancia incorpórea para recoger allí este alma santa, que, por sí misma, se precipita allí. Uno de los ángeles coge las dos extremidades posteriores de este lienzo, otro sujeta las extremidades anteriores, de la misma manera que, sobre la tierra, los hombres disponen un cuerpo que quieren transportar ... El cortejo se eleva con el alma a través de los aires y se dirige a Oriente" (144). La parábola del pobre Lázaro ofrece, sin duda, el transporte del alma por los ángeles al seno de Abraham.

Asimismo, la liturgia habla de estos ángeles psicagogos, ya que el papel de conductores de las almas no se atribuye a uno en particular, sino a una multitud, según S. Efrén ("De secundo adventu", que, en su "De fine et admonitione" (sermo I, 23), dice: "Bienaventurado en gran manera en aquel día (de la muerte) quien no hizo separaciones en la Iglesia, porque los ángeles vendrán con pompa a su encuentro y sobre sus alas lo llevarán triunfante... Bienaventurado en gran manera en aquel día quien sirvió a los afligidos, porque los ángeles celestes le servirán y sobre sus alas le transportarán" (145); la liturgia dice: "Acepta junto a ti, Señor, el alma reverente de aquel tu siervo. Asístale Miguel, el ángel de tu testamento. Te rogamos suplicantes: Que ordenes que el alma de aquel tu servidor sea tomada por las manos de los santos ángeles para que sea conducida al seno... de Abraham" ("Sacramentarium gelasianum") (146). El "Menologio de Basilio" dice que S. Antonio Ermitaño vio el alma de S. Amancio llevada al cielo por los ángeles ("Menologium graecarum") (147). Este papel de los ángeles en favor de los muertos puede encontrarse en una fórmula an

teniciana algo posterior al 310: "SEVERO FILIO DUL/CISSIMO LAURENTIUS./PATER BENEMERENTI QUI BI/XIT ANN .III. DIES .V./ACCERSITUS AB ANGELIS .VII. IDUS IANUA" (148). El pensamiento que ha inspirado esta fórmula es evidentemente el mismo que se encuentra en un texto antiguo, las "Actas S. Eupli", de donde parece ser que se introdujo en la liturgia oficial; la parte que interesa dice: "Entonces los ángeles correrán a su encuentro, y les conducirán a la ciudad de aquél, la Jerusalén Santa" (149); el texto de la liturgia procede del Oficio de Difuntos: "Corred a su encuentro ángeles del Señor. Que los ángeles te conduzcan al Paraíso... y te lleven a la ciudad santa de Jerusalén" (150). Como se ha señalado, esta idea del transporte del alma en brazos de los ángeles al descanso eterno es una reminiscencia de tradiciones y fórmulas muy antiguas, así parece insinuarlo una inscripción cristiana aún no demasiado libre del formulario profano: "Aquí yace M. Ulpio Firmo A. L./... arrebatado por las ninfas" ("HIC.SITUS.EST M./ULPIUS.FIRMUS.A.L./... RAPTUS.A.NYMPHIS"). A través de estos ejemplos, puede verse la compenetración o trabazón de algunos tipos mitológicos con ciertos monumentos cristianos (151).

Teniendo en cuenta los antecedentes clásicos, judíos y cristianos ya vistos, así como la tradición artística que va del sepulcro de Flavia Sabina, se puede pensar que el campo estaba preparado para la aparición del ángel psicagogo medieval. Sólo hay un detalle: En los ejemplos anteriores, los genios mortuorios encargados de transportar el alma del difunto lo hacen con sus manos, sin el intermedio del paño que ya había aparecido en los primeros textos cristianos que se refleja en el sarcófago de Optata de la Via Ostiense, de principios del siglo IV (Roma, Museo Nacional) (152);

asimismo, en un relieve del altar de S. Ambrosio de Milán del si glo IX (153), en una miniatura del "Menologio griego del emperador Basilio", donde los ángeles transportan las almas de los san tos Amancio y Alejandro (154), en el podio de la puerta central de la iglesia de Saint-Gilles-du-Gard, que representa la muerte de Abel (155), en el frontal de altar de la iglesia de Sant Martí de Puigbó (Barcelona, Museo de Arte de Cataluña) (156), en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (157); en el extremo izquierdo del tímpano del Juicio Final de la Catedral de Chartress (158), en el friso del Juicio Final del tímpano de la de Bourges (159), en la de la Catedral de Reims (160) en el arco del sepulcro del obispo D. Diego Ramírez de Guzmán (161) y en el del obispo Martín Rodríguez de la Catedral de León (162).

Queda por hablar de la representación del alma del difunto: El hecho de concebirla bajo una figura infantil se remonta a una época anterior a la cristiana. Existen varios ejemplos en que Mer curio e Isis (divinidades mensajeras de los antiguos) eran rerpre sentados llevando las almas envueltas en pequeñas bandas.

Para terminar, hay que tener en cuenta el consejo que, en los primeros siglos del Cristianismo, se hacía con referencia a los ángeles guardianes: "Cuando veas que una gran tentación se aproxima, que una terrible tribulación está suspendida sobre tu cabeza, llama a tu guardián a tu guía, tu socorro en toda prueba o necesidad" (163).

2.- Las jerarquías y órdenes angélicos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Estoria dels .iiij. gerar

chias dels angels del .ix. ordes lauza e servens Nostre Senhor"), f. 31 v. (164); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Es toria de les tres gerarchies dels angels e dels .IX. ordens lau- san e servin Nostre Senyor Deus"), f. 21 v. (165).

Tanto en uno como en otro manuscrito las dos miniaturas pre sentan prácticamente idénticas características; las diferencias que se aprecian son sólo de matiz.

Tras haber hecho el estudio pormenorizado de los ángeles y de sus oficios, se pasa al de las jerarquías angélicas en su con junto y al de la disposición que tienen en el Empíreo. En líneas generales, parece tratarse de una visión hecha desde la tierra o desde el espectador terrestre: Primeramente, se ven los órdenes más próximos para acabar en los más lejanos y en la visión de la Deidad (166). Una vez establecido el punto de vista en que Dios está en lo más lejano, y los ángeles, como intermediarios, según se vio, entre la divinidad y el hombre, los más cercanos, se apre cia que la composición se divide en tres círculos concéntricos (el intermedio separa el de la divinidad del primero de los angélicos) y cuatro sectores, entre jerarquías e inscripciones, también con céntricos. Excepto las inscripciones y el hecho de no cerrarse completamente los círculos por problemas de espacio que se repiten de un manuscrito a otro y por motivos pedagógicos en que las jerar quías son las que explican los tres círculos divididos en otros tantos sectores cada uno, hay cuatro círculos concéntricos: El pri mero formado por el de la Deidad y los otros tres por cada una de las jerarquías angélicas; estos últimos se dividen, cada uno, en tres sectores, con lo que forman, de manera pedagógica, los nueve

órdenes o coros de los ángeles, tres correspondientes a cada jerarquía. Por otra parte, la dirección de éstas, verificable en cada ángel, es la misma que se comprobará en las constelaciones y planetas: En sentido inverso al de las agujas del reloj, de izquierda a derecha, o, si se prefiere, siguiendo el orden de lectura. Los círculos concéntricos dan a entender que una esfera mueve a la otra (167): La segunda esfera angélica, por admiración y deseo de compararse con la primera, se mueve en su misma dirección; la tercera, por idéntico motivo, en dirección de la segunda, y así sucesivamente, según el sistema neoplatónico, hasta llegar a la de los planetas, cuyo movimiento se hace por imitación o empuje de la anterior. Lo que queda claro es que hay un solo círculo sin movimiento, y es el de Dios, motor, según la teoría medieval, que mueve a todas las demás sin moverse y sin ser movido. Los demás lo hacen por admiración y amor al Creador: Se trata del amor como motor (168), según el pensamiento neoplatónico y agustiniano de la impassibilidad, belleza y amor divinos que hacen que todas las cosas, por admiración a la más perfecta, lleguen a moverse.

En el primer círculo aparecen, de izquierda a derecha, Cristo, el Padre y la Virgen sentados. Al igual que en la ilustración de la Trinidad, las dos Personas divinas se muestran bajo los rasgos de Cristo, en majestad y, por tanto, activas y "en estado". No obstante, también pueden apreciarse algunas diferencias: La primera consiste en los asientos, tres tronos individuales en el manuscrito S.I. n.3 escurialense y un mismo trono en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional. El Padre aparece en la actitud habitual de las representaciones antropomorfas que a El se refieren: Absolutamente frontal, sentado, bendiciendo con la mano derecha y su

jetando el libro de la vida (en este caso cerrado) con la izquierda; así se ve en una pintura mural (aunque con el libro abierto) de un ábside de Baouit (169), en el tímpano de la portada de S. Trófimo de Arles (170), en el de Carennac (171), Moissac (172) y Chartres (173). su tamaño es mayor que el de la Virgen y el del Hijo, inferior a El en cuanto a su naturaleza humana, pero idéntico (mismo aspecto) en cuanto a la divina; éste descubre la parte derecha de su pecho, levanta las manos y muestra su pie izquierdo para enseñar las llagas (que, como en el caso del Arbol del Amor (174) no aparecen en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional por descuido u olvido del miniaturista). La iconografía de Cristo corresponde a la del Varón de Dolores (aspecto para diferenciarlo de la primera Persona dada su identidad fisonómica), que alude a los comentarios que se hicieron a lo largo de la Alta y Plena Edad Media; en este sentido, y a propósito de las llagas, Vincent de Beauvais dice: "El muestra sus cicatrices para testimoniar la verdad del Evangelio, y para probar que ha sido crucificado verdaderamente por nosotros", en clara contraposición a los cátaros ("Spec. Hist.": Epil. 112) (175); Jacopo de Varazze añade que por sus llagas se pretende "manifestar la divina misericordia y dejar en claro que por ella, benignamente, los justos obtuvieron su salvación" ("Leyenda dorada": c. 1) (176) y Sto. Tomás de Aquino aduce: "Sus llagas prueban su fuerza, pues atestiguan que ha triunfado de la muerte" ("Suma Teológica": Suplemento de la Tercera Parte: q. 90, art. 2) (177). Según E. Male, "el gesto de Cristo le designa como al redentor, como al juez, como al Dios vivo" (178). Es frecuente ver acompañado al Hijo con los instrumentos de la Pasión (las "Arma Christi", que, en escenas del Juicio Final, como la del folio 132 r. del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparecen sostenidas por ángeles) según muestran

las miniaturas de los dos códices, sólo que en ellos se aprecian diferencias: En el S.I. n.3 escurialense, se ve la lanza unida por una cuerda a los tres clavos y la corona de espinas abrazada a la cruz; ésta no aparece en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional (probablemente, por problemas de espacio), pero sí otro instrumento que no consta en el S.I. n.3 escurialense, como la p^{er}tiga con la esponja. Además, en el primero, los instrumentos se hallan enlazados dos a dos, formando parejas de elementos, ubicándose el principal, la cruz, entre Cristo y el Padre; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, los instrumentos parecen flotar en desorden, sin ningún tipo de enlace entre ellos; además, su distribución es poco armoniosa, la mayoría de ellos (vara con esponja, clavos y lanza) aparecen en el lado izquierdo, mientras que únicamente la corona ocupa el derecho, entre el Padre y la Virgen; a su vez, mientras la distribución de los instrumentos es fácilmente localizable y, por tanto, reconocible en el S.I. n.3 escurialense, no ocurre lo mismo en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde la caña con la esponja está casi oculta, por su tamaño y disposición, a la derecha de Cristo. El sentido de las "Arma Christi" viene a ser análogo al de las llagas; Jacopo de Varazze, citando a S. Juan Crisóstomo, dice que "la Cruz y las cicatrices del Salvador brillarán más que los rayos del sol", lo que aparece como argumento contra los herejes que dudan de la Pasión de Cristo, caso de los cátaros; a su vez, añade que, tanto llagas como instrumentos de la Pasión tienden a "dejar constancia de la justicia de Dios y certificar cuán justísimamente los réprobos incurrieron en condenación por haber menospreciado la sangre de Cristo. Crisóstomo, comentando a Mateo, pone en boca del juez estos reproches dirigidos a los malvados: "Por vosotros me hice hombre y

fui maniatado, escarnecido, torturado y crucificado. ¿Cuál ha sido el fruto de las injusticias que contra mí se perpetraron y las injurias de que fui objeto?. He aquí el precio de la sangre que derramé para redimiros" " (179). Los instrumentos de la Pasión y, en especial, la cruz son, en opinión de casi todos los exégetas, los "signos del Hijo del Hombre", de los que habla S. Mateo (c. 24). Ejemplos similares de este tipo de iconografía, aunque referida más especialmente al Juicio Final, pero que muestran la gloria de Cristo a través de su sacrificio por amor, se encuentran desde la primera mitad del siglo XII en la escuela es cultórica del Sudoeste de Francia; se puede ver, por lo que a Cristo mostrando las llagas se refiere, en los capiteles del claus tro de la Daurade (Museo de Toulouse) (180), en la portada Oeste de Beaulieu (Corrèze) (181), en la de Conques (Aveyron) (182); en las portadas de Saint-Denis (183), Notre-Dame de Corbeil (184), en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (185); en Laon (186), Chartres (187), Burdeos (188), Poitiers (189), Amiens (190), en la iglesia de la Couture de Mans (191), en Bayeux (192), Levrux (Indre) (193), Bazas (Gironde) (194), Mas d'Aire (Landas) (195), en la Catedral de Burgos (196), en Saint-Seurin de Burdeos (197), Bourges (198) y Dax (199).

Por último, la Virgen aparece de tres cuartos, coronada y con las manos juntas en actitud de intercesión o de adoración; es te gesto viene de Bizancio: Cristo-Pantócrator juzga sentado entre Santa María y el Bautista. En Santa María la Antigua (siglo IX), el tema aparece en Occidente, donde se impondrá a imagineros y miniaturistas. Un fresco de S. Silvestre de Roma y el gran mosaico de Torcello lo recogen, en éste, mientras Cristo muestra

sus llagas, la Virgen aparece como orante (200); también se ve en Saint-Lazare de Autun, obra de Gilesbertus de 1130 (201). Ya en época gótica, se halla en todas las catedrales e iglesias mencionadas anteriormente, bien sea de pie, de rodillas (lo más frecuente) o sentada; este último aspecto, que tiene como antecedente Saint-Lazare, se encuentra en el Juicio Final de Chartres (202). Es significativo, en este sentido, un pasaje de un sermón atribuido a S. Bernardo, que contiene en sí, aunque de forma más patética respecto a la Virgen, a todos los protagonistas de la composición, explicando sus gestos y la aparición de cada uno de ellos: "Oh, hombre, tienes asegurado el acceso a Dios, puesto que la Madre está ante el Hijo, el Hijo ante el Padre. La Madre muestra al Hijo su seno; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas (203). allí no cabe repulsa alguna, endonde la Caridad se manifiesta de manera tan generosa" (204).

A su vez, este sentido, conforme al simbolismo de los instrumentos de la Pasión y de las llagas, así como el de la intercesión, viene reforzado por las inscripciones que acompañan a cada una de las personas en el manuscrito S.I. n.3 escurialense (ausentes en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional): Rodeando el nimbo del Padre, se lee "La Deidat per sa misericordia nos perdona" (205) (en este sentido, hay que recordar que el Padre tiene el libro de la vida aún cerrado, es decir, que todavía no ha comenzado el Juicio, y, por lo tanto, Dios puede perdonar aún las culpas; la Virgen intercede por el mundo y Cristo, a través de la virtud de su Pasión, redime a los hombres; hay un claro sentido de intercesión, pero no de Juicio Final, aunque la miniatura se halle en cierta medida contaminada por este tema. Quien crea, opues

tamente a los cátaros, en la virtud de la sangre de Cristo y de su Pasión se salvará, según se vio en el segundo texto comentado de la "Leyenda dorada"); alrededor del nimbo de Cristo, "Humanitatz de Crist conquer perdo" (206), manifestación anticátara, ya que si el fiel cree en la humanidad del Redentor, se salva al admitir la efectividad real de la Pasión y Redención; por último, en el de Santa María, "Nostra Dona prega per nos peccadors" (207). En resumen, Cristo redime todos los pecados en virtud de su Pasión; Santa María, como corredentora y debido a su función de intercesora, evita la ira divina y salva, a través de su mediación, las almas; finalmente, el Padre perdona todos los pecados en virtud del sufrimiento de Cristo, de la intercesión de la Virgen y de su infinita bondad. Así pues, en función de esta esperanza de perdón, es comprensible la ubicación de los personajes en este círculo: Cristo, a la derecha del Padre, en el lugar privilegiado, según la interpretación que los exégetas dieron al Salmo 109 y según su Pasión, siendo lo primero y más importante liberar del original y de todos los pecados; la Virgen compartiendo el trono con el Padre y el Hijo (manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional) o ubicada en el mismo círculo (S.I. n.3 escurialense) en calidad de corredentora, y a la izquierda del Padre en virtud de su intercesión. Es entonces cuando los instrumentos de la Pasión adquieren su verdadero significado en este contexto, el testigos triunfales de la misericordia del Hijo, de la efectividad redentora de su suplicio, ya que fueron los útiles de su ejecución, lo que nuevamente viene a estar en contra de las tesis cátaras.

Se puede decir que se trata de una representación de teofanía binaria (a la que se añade la representación de la Virgen);

una de cuyas fuentes literarias puede hallarse en la visión de Daniel: "Estuve mirando hasta que fueron puestos tronos, y vi a un anciano de muchos días, cuyas vestiduras eran blancas como la nieve, y los cabellos de su cabeza como lana blanca..., y le servían millares de millares y le asistían millones de millones... y vi venir en las nubes del cielo a un como hijo de hombre, que se llegó al anciano de muchos días y fue presentado a éste. Fuéle dado el señorío, la gloria y el imperio, y todos los pueblos, naciones y lenguas le sirvieron, y su dominio es dominio eterno que no acabará nunca, y su imperio, imperio que nunca desaparecerá" (Dan. 7, 9-10, 13-14). En "De Trinitate", S. Agustín ve en esta teofanía binaria de Daniel al Dios Padre y al Dios Hijo en el "Antiquus dierum" y en el "Filius Hominis", respectivamente, que recibe del Padre la potestad y el reino (208).

Tras el círculo de la Deidad, viene otro con inscripciones que se repetirán dos veces más en la miniatura y de los que se hablará más adelante. A continuación, el círculo correspondiente a la primera jerarquía angélica, que, como los restantes, está dividido en tres sectores. En líneas generales, todos los ángeles presentan las características que ya se señalaron; no obstante, las diferencias más señaladas afectan a la cantidad de personajes, mayor en el manuscrito S.I. n.3 escurialense que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional; en el primero, los ángeles aparecen de cuerpo entero y de perfil, alzan sus manos para mirar al círculo de Dios y abren sus bocas para alabarle (209); sólo son visibles las manos del ángel que concluye cada orden, que hace el gesto de señalar la inscripción que tiene encima. Por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, todas las criaturas se mues

tran de busto y de tres cuartos, a excepción de los Serafines y Querubines; sus bocas están cerradas, y el acto de adoración se lleva a cabo inclinando levemente la cabeza y alzando los brazos con las manos juntas, en ocasiones cruzándolos. Todavía queda por hablar de dos aspectos de los ángeles exclusivos del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional:

El primero, concierne al sector de círculo situado a la derecha de Dios. La característica principal que presentan es la ausencia de cuerpo, substituido por dos alas inferiores cruzadas y por dos que sobresalen de la cabeza. A través de su ubicación, la principal en esta primera jerarquía, del mayor número de alas que el resto de los ángeles y, comparativamente, por la cartela que aparece en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, se sabe que se trata de los Serafines; a su vez, hay que aducir la autoridad de Ermengaud (210), tomada de S. Bernardo y de S. Gregorio que sigue y modifica, por su parte, al Pseudo-Dionisio Areopagita (211). En la visión de la vocación de Isaías se menciona a los Serafines: "Había ante El serafines, que cada uno tenía seis alas; con dos se cubrían el rostro, con dos se cubrían los pies, y con las otras dos volaban" (Isa. 6, 2); esta visión puede explicarse por estas hititas que representan diosas hexápteras del tipo de las que von Oppenheim descubrió en Tell Halaf. La palabra hebrea "š^erafim" significa "ardiente", y es el nombre con el que también se designaba a ciertas serpientes (Nm. 21, 6-8). Posteriormente, los Serafines decoraban abanicos litúrgicos, cuyo nombre en griego es "hexaptériga", siendo uno de los más bellos ejemplos el flabelo del Tesoro de Stuma del siglo XIV (Estambul, Museo) (212). Probablemente, desde este origen oriental, pasando por la autoridad

de la visión de Isaías, así como la permisibilidad de la representación del ángel como hombre alado, fue posible la aparición de estos seres monstruosos. En Occidente, pueden apreciarse en la decoración de iglesias románicas, como en la archivolta de Saint-Révérien (Nièvre) (213) y en los tímpanos de Perrecy-les-Forges (214) y de Notre-Dame-du-Port en Clermont (214); en el siglo XIII, en una de las archivoltas del Juicio Final de la Catedral de Bourges (215), en el tímpano de Semur-en-Brionnais, donde Cristo aparece entre el Tetramorfos y dos serafines, ofrece una amalgama de las visiones de Ezequiel e Isaías (216). El modelo del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ofrece cuatro alas en lugar de las seis de que hablan las Escrituras; sin embargo, esto no es infrecuente en la Edad Media, ya que el tipo de ángel políptero (al que pertenece también el Querubín) puede estar representado, bien como en las representaciones literarias, bien con cuatro o dos alas (este último caso es el que aparece en el manuscrito S.I. n.3 escurialense). La figura de seres con alas y sólo con cabeza está hecha para que la mente humana llegue a comprender un ser que es puro espíritu, lleno de amor e inteligencia, en el que todo lo corporal es desechado, quedando únicamente la cabeza, el lugar del alma, y las alas, atributo del espíritu y de la ligereza (217). En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, los Querubines, representados como ángeles normales y situados a la izquierda de Dios, señalan su inferioridad respecto a los Serafines; los Tronos lo hacen respecto a los dos coros anteriores por estar figurados de medio cuerpo, como el resto de los ángeles, y por estar bajo los pies de Dios (218).

El segundo aspecto concierne al sector de círculo (que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense aparece con el nombre de "che

rubin") ubicado a la izquierda del Señor. De manera similar al caso de los Serafines, aun tratándose de otro orden de ángeles polípteros, aparecen solo con dos alas, encontrándose antecedentes para este caso en el ábside del oratorio de Germigny-des-Prés (siglo XI) (219). Su preeminencia sobre los demás coros reside en su proximidad a la divinidad y, aunque sea un aspecto secundario, por aparecer de cuerpo entero y en vuelo; este es el aspecto distintivo más importante y que requiere un breve análisis. El problema del vuelo fue una dificultad con la que tuvieron que enfrentarse los imagineros a la hora de representar a los ángeles; esta inconveniencia pudo solventarse siempre que se cubriera parte de su cuerpo con nubes o con los pliegues de sus vestiduras flotantes. Se ha visto que una de las fuentes iconográficas del ángel alado procedía de la decoración de tumbas, y que, dentro de éstas, unos genios sostenían la "imago clypeata" con los brazos en alto simplemente; no obstante, otros lo harán en actitud de volar, presentando una característica distintiva en la mayoría de los monumentos. Mientras algunos tienen las piernas totalmente separadas, en una terracota del Museo de Argel (220) las llevan cruzadas. Esta será, en principio, la actitud más frecuente con que aparecen los genios funerarios en vuelo o de pie sosteniendo la "imago clypeata", pasando posteriormente a representaciones de ángeles que realizan una función similar, como en un sarcófago paleocristiano del siglo IV, donde portan el crismón (221); el que sobrevuela la escena de la Anunciación en el arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma (222), el de una placa bizantina de marfil en el centro del "Evangelionario de Otón III" (Munich, Bayer. Staatsbibl.) (223) que representa la Dormición de la Virgen, en los que aparecen coronándola en un fresco del siglo XIII de la iglesia de Notre-Dame

de Montmorillon (Gartempe) (224) y los colocan la corona a la Virgen Dorada de Amiens (225). Parece lógico que, si el cruce de piernas en una figura recta da la sensación de caminar, este mismo cruce en una figura alada la dará de su movimiento por los aires. Así, alas desplegadas y piernas cruzadas (aunque muy levemente) proporcionan la idea de vuelo en los Querubines del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional. Según H. Leclerc, se puede rastrear, a través de las primeras manifestaciones de ángeles en vuelo, la existencia de dos escuelas, una siríaca y otra alejandrina de hacia la primera mitad del siglo VI, pero cuyos elementos extrínsecos (226) se irán diluyendo poco a poco (227) hasta conformar el tipo de ángel en vuelo que aparece en el "Evangelionario de Etschmiadzin" (228) y en uno de los mosaicos de S. Vital de Rávena (bajo el tipo de áptero) (229). Por otro lado, los ángeles del manuscrito S.I. n.3 escurialense llevan los brazos hacia adelante con las manos juntas en actitud de adoración; tal vez, en este sentido, pudiera tratarse de una reminiscencia, en la que sólo permanece el gesto, pero es otra función que realizan respecto a los que portaban la "imago clypeata".

En la Biblia, se habla de Querubines; "k^erumbim" en hebreo, nombre posiblemente relacionado con el "karibu" o "kuribu" con que se designaba en acadio a una divinidad o genio representado en figura mitad humana, mitad animal: Efectivamente, excavaciones realizadas en Siria y Palestina han clarificado que el Querubín de los antiguos judíos (1300-800 a. de JC.) eran animales alados con rostro humano, una forma intermedia entre las esfinges ápteras de los judíos y el toro alado de Asiria y Babilonia. Criaturas de este tipo pudieron ser las que se representaban como protectoras (una

de las funciones del Querubín) del Arca de la Alianza (Ex. 25, 18. 20-22), en lugar de las tradicionales figuras angélicas imaginadas por los comentadores de la Biblia. Ya en tiempos de Flavio Josefo (siglo I d. de JC.) esto fue olvidado, según escribe: "No se puede contar cómo son ellos". Su apariencia reestablecida está, después de todo, según las referencias de la antigua literatura griega y romana, de acuerdo con la imagen de grifos alados que guardan tesoros en tierras extranjeras (230). El Querubín guarda ba las puertas del Paraíso (Gen. 3, 24); era concebido como portador de Dios (2 Re. 22, 10; Sal. 17, 11); aparecen algo distintos en cuanto a su forma en el santo de los santos del Templo de Salomón (3 Re. 6, 23-28); la concepción de estos seres supraterrrestres encuentra su desarrollo grandioso en la visión de Ezequiel (Ez. 1, 10), que se retomará en el Apocalipsis (Ap. 4, 6-8) (231).

Las alas, al igual que ocurría con los Serafines, aparecen sin ojos en ambos manuscritos; no obstante, también en el siglo XIII es frecuente verlos sin este atributo (símbolo de la plenitud de conocimiento de Dios), que era ya algo optativo hacia la época de la decoración de Santa Sofía de Constantinopla, como pue de apreciarse en combinación con Serafines y Querubines con ojos, en una miniatura del siglo XII de las "Homilías marianas" de Jacobo Kokkinophabos (Paris, Bibl. Nat., ms. gr. 1208) (232) y en otra (Bamberg, Staatsbibl., ms. Bibl. 76, f. 10 v.) (233) que re presenta a Cristo en la gloria, así como en la Expulsión del Paraí so y en la Crucifixión simbólica de un vitral de la Catedral de Sens (234) y en una de las arquivoltas del Juicio Final de Chartres (235).

Por último, quedaría el análisis de los Tronos ("tros", en el manuscrito S.I. n.3 escurialense), situados debajo del círculo de la divinidad, tradicionalmente polípteros y con ojos en las alas, como se ve en la visión de Ezequiel de un fresco de Baouit (236); sin embargo, en los dos manuscritos del "Breviari" aparecen sólo con dos, al igual que en Chartres (237), y únicamente se sabe por su ubicación su condición dentro de los órdenes angélicos, de manera similar a lo que ocurre en el fresco de la Catedral de Orvieto, donde los únicos reconocibles por su color y ubicación son Serafines y Querubines (238); a su vez, en series completas y que lleven atributos propios, como es el caso de la del crucero meridional de la Catedral de Chartres y en otras obras que, a partir de las Dominaciones, los atributos son cada vez más vagos y variables (239).

Una vez hecho el análisis de las características más distintivas de estos ángeles respecto a los demás, y viendo que son la ubicación y las inscripciones (caso exclusivo del S.I. n.3 escurialense), no los atributos, los que ayudan a su identificación, se procederá al estudio de las jerarquías angélicas en sí.

Para el hombre de la Edad Media, el cielo está poblado no sólo de estrellas, sino también de ángeles. Es a la vez el reino de los planetas y la morada de Dios. Diversos diseños convencionales que pertenecen al repertorio de la mitología celeste se mezclan con figuraciones del mundo cristiano y misterios de las Escrituras. El diseño en rueda corresponde a un estadio antiguo de la leyenda del cielo. Se trata de una supervivencia en medios particularmente fieles a las viejas creencias. La decoración de

copas y platos que se hacían ya desde antiguo en Oriente coordina la forma circular y el motivo figurativo, con un sentido convencional, ornamental y simbólico a la vez: Están constituidos por una serie de círculos concéntricos que contienen cortejos de bestias o hileras de cuerpos humanos que gravitan alrededor de una figura o de una escena que aparece en el centro; a veces, los animales se inscriben en el interior de una serie de círculos dispuestos alrededor del principal, como puede verse en la páteras asirias de Curin o de Dali y en platos sasánido-helenísticos.

Hay que tener en cuenta también que la distribución de personajes en ruedas se lleva a cabo en el mundo greco-latino principalmente a través de muros decorados con figuras de los vientos (friso de la Torre de los Vientos de Atenas) (240) que indican los puntos principales de la esfera. Hay que añadir, a su vez, otros factores como la composición de tablas gráficas del universo ocupadas por divinidades mitológicas efectuadas por astrónomos y geómetras. Todas estas combinaciones tienen una importancia capital: Son ensayos de figuración del Universo donde los genios alados, por una parte, tienen su lugar y, por otra, se aprecia su disposición radial, como en las dos miniaturas del "Breviari". En lugar de rosas de los vientos únicamente, lo serán ahora también de dioses, horas o plantas. Sin embargo, estos motivos en rosa no son siempre fijos; se metamorfosean constantemente en la Edad Media, interviniendo también, estas estructuras, en la especulación escolástica y en la iconografía religiosa. Ciertas analogías de razonamiento y de concordancias numéricas permiten utilizarlas con fines nuevos; esto permite la distribución de los coros angélicos en la misma tabla cosmográfica. Según Avicena, los motores del cielo son espíritus superiores, inteligencias para la filosofía, ángeles

para la religión. Es la misma teoría de Averroes. Más tarde será retomada por Sto. Tomás de Aquino y los escritos astronómicos de DANTE ("El Convivio") (241). La jerarquía del cielo fijada por el Pseudo-Dionisio Areopagita puede insertarse naturalmente en el sistema de los astros (242). El tema de los órdenes y jerarquías angélicas es de origen bizantino, haciéndose bastante frecuente en el arte occidental a partir del siglo XII (243); desde este momento, aparecen modelos compositivos similares a los de ambas miniaturas del "Breviari": En el manuscrito de Heidelber del "Liber Scivias" de Sta. Hildegard von Bingen, los coros angélicos, aunque agrupados bajo arcadas, encuadran, de forma análoga a la de las miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari", a la figura de Cristo en su mandorla (244); en el manuscrito, actualmente perdido, de Wiesbaden (Olim Wiesbaden, Landesbil., Codex Minor, Cod. I, f. 38) (245), que acompañaba la sexta visión del libro I, están representados los nueve coros en otros tantos círculos concéntricos (no se utiliza el sistema mnemónico y pedagógico del "Breviari" de agruparlos en tres discos divididos en otras tantas zonas) alrededor de la divinidad; Sta. Hildegard especifica que estos coros de ángeles existen desde el origen de los días de la Creación primera, y que están en el mundo hasta el fin para una nueva creación, con un nuevo cielo, una nueva tierra y coros de bienaventurados. Estos ángeles, Luz y espejo de la Luz, tienen el conocimiento de lo divino ("Scivias": III, 4) (246); en el manuscrito de Wiesbaden estaban representados según la jerarquía del Pseudo-Dionisio (aunque sus concepciones son muy diferentes) (247). Aunque siempre se habla de un gran número de ángeles ("Los órdenes de ángeles constituyen una multitud de espíritus celestiales, según dice la Escritura") (248), como es lógico, y ya se ha visto

en las miniaturas que se están analizando, puede ponerse una can tidad, bien simbólica (es el caso de los coros representados en un fresco de la Catedral de Orvieto (249), donde aparecen grupos de tres ángeles en muy probable relación con la Trinidad), bien ocasional, es decir, un número que simplemente haría referencia a la cantidad de éstos (fresco del Campo Santo de Pisa, de hacia 1390, obra de Pietro di Puccio) (250), bien un número que dé a co nocer las características de cada orden (251). Otras representaciones de las jerarquías angélicas se hallan en los mosaicos de S. Marcos de Venecia (252) y del Baptisterio de Florencia (253), en la portada Sur de la Catedral de Chartres, alrededor del Cris to del Juicio Final (254) y en el Pórtico Real de la de Bourges (255); en la parte superior de un vitral de S. Apolinar (256), en una de las arquivoltas de la Capilla de Vincennes (257), en las esculturas del Arca de S. Pedro Mártir de 1339 en S. Eustorgio de Milán (258), en las de la de S. Agustín de 1380 en S. Pietro in Ciel d'Oro de Pavía (259), en las vidrieras del New College de Oxford (260) y en las del Prior de Great Malvern (Worcestershire) (261), en una capilla del lado meridional de la Catedral de Cahors (262), en un pequeño relieve de alabastro (probable pie za de altar) del palacio del arzobispo de Norwich (263) y en el retablo de Lluís Borrassá de la Catedral de Anvers (264) (todas ellas obras del siglo XV). No obstante, hay que decir que Oriente es más rico que Occidente en cuanto a la representación de las jerarquías angélicas (265).

Ya en la angeología del judaísmo, y sobre todo en los libros apócrifos, se empieza a hablar de órdenes angélicos; en principio, de siete (Hen(et) 61, 10; Hen(eslv) 21, 1), en ambos se incluye a

los Querubines y Serafines. En el Nuevo Testamento, se mencionan también diversos grupos angélicos, probablemente bajo el influjo del judaísmo tardío: S. Pablo habla de "Potencias" ("dynaméis" o "virtutes", Rom. 8, 38; 1 Cor. 15, 24; Ef. 1, 21), "Potestades" ("esusiai" o "potestates", 1 Cor. 15, 24; Ef. 1, 21; Col. 1, 16), de "Principados" ("arjai" o "principati", Rom. 8, 38; 1 Cor. 15, 24; Ef. 1, 21; Col. 1, 16), de "Dominaciones" ("kyriotetes" o "dominationes", Ef. 1, 21; Col. 1, 16) y de "Tronos" ("thronoi" o "throni", Col. 1, 16), sin que pueda establecerse una clara división entre cada grupo. Desde el siglo IV, aparece el número de nueve al hablar de coros de ángeles tanto en Oriente (Cirilo de Jerusalén: "Catechesis Mystagogica": V, 6; S. Juan Crisóstomo: "Hom. Gen.": IV, 5); a este número se llegó considerando como es píritus celestes los cinco grupos mencionados en las Epístolas de S. Pablo más los Angeles, Arcángeles, Querubines y Serafines. Pseudo-Dionisio Areopagita, cuya autoridad viene refrendada al creer se que fue convertido y amigo íntimo de S. Pablo, según se lee en la "Leyenda Dorada" de Jacopo de Varazze (266), bajo el influjo del neoplatonismo, transformó esta serie un tanto esquemática y no enteramente en armonía con la Biblia en una división jerárquica compuesta de tres tríadas en su "Jerarquía Celeste" y "Jerarquía Eclesiástica". Esta doctrina de los nueve coros de ángeles se instaló definitivamente en Occidente a partir de S. Gregorio Magno, que depende de S. Agustín y del Pseudo-Dionisio al que mo difica, que toca el tema en diversas obras ("Hom. Ev.": 34, 7; "Mor.": 30, 48; "Ep.": 5, 54); en su "Homilía 34 para el Domingo tercero después de la Trinidad", comentando a S. Lucas 15, 1-10, toma el siguiente orden: Serafines, Querubines, Tronos, Dominaciones, Principados, Potestades, Virtudes, Arcángeles y Angeles; va

riando el dado por el Pseudo-Dionisio (267), que, no obstante, (pese a no ser el caso de Ermengaud, como ya se verá), fue el que prevaleció en Occidente.

Según este autor, la jerarquía es un orden sagrado, una ciencia y una fuerza en acción, que tiende a la semejanza divina. Si guiendo las iluminaciones que Dios le da, asciende hacia la imitación de la Deidad. Su papel es el de la asimilación y unión con Dios en la medida de lo posible; así, según se lee en la "Jerarquía Celeste": "las representaciones de las celestes inteligencias en la Sagrada Escritura son, como todo lo que a ella se refiere, á modo de sombra imperfecta, por decirlo así, de los nombres angélicos" (268). Las jerarquías están concebidas a modo de irradiación de Dios, "origen de toda luz... principio de la Divinidad" (269). En este sentido, se representa a Dios como un sol del que escapan resplandores, que son los nueve coros (recuérdese la aplicación de la figura del Sol o de la Luz a Dios; S. Juan Damasceno sostiene que los ángeles son una reverberación de la luz increada, un reflejo de la divinidad). El Pseudo-Dionisio piensa que el alma, por ser racional (comprende intelectivamente los aspectos puros, simples e internos de lo divino) y sensitiva, recibe impresiones externas reaccionando con emociones pasionales; para elevarse, necesita de la ayuda de imágenes bellamente ordenadas. Así, el conocimiento humano de lo religioso es esencialmente simbólico y poético (270).

Al hablar de las tres jerarquías angélicas, debe tenerse en cuenta que hay otros tantos géneros diversos de relaciones, aplicables no sólo a los ángeles, sino también a todas las criaturas:

De las superiores a las inferiores, de las iguales entre sí y de las inferiores a las superiores. De arriba a abajo, que es el orden expuesto por Ermengaud, hay tres energías: La recepción de la luz, la posesión del resplandor y la donación del amor y de la irradiación. En la actividad de cada orden superior que se inclina al inferior, hay tres momentos: Purifican, iluminan y perfeccionan. Y desde abajo hacia arriba, bajo la influencia de la jerarquía superior, refluye un movimiento de amor hacia la belleza, la bondad y lo uno. Es lo que se colige del texto de Ermengaud: "Y así, cuanto más cerca están de la divinidad, mayor conocimiento tienen de Dios Nuestro Señor y reciben de El mayor iluminación, la cual baja del orden superior al inferior" (271). Viendo la necesidad y belleza del orden de la jerarquización, los ángeles forman sus círculos en torno a la Santísima Trinidad o en torno a lo Bello Supremo (en torno a Dios) como un coro redondo formado de innumerables espíritus puros o "perijoreyontes". Estos espíritus se agrupan en nueve coros distribuidos en tres jerarquías, compuesta cada una de ellas por tres órdenes (272). El primero de ellos recibe su gloria inmediatamente de Dios: "el primero de estos órdenes es aquél que constantemente está cerca de Dios, el cual orden se dice que perpetuamente está unido a El, y que más que ningún otro está íntimamente aproximado a Dios, antes que los demás, con cercanía eminente, lo cual, dice, se aprueba con la explicación de la Sagrada Escritura./Y nuestro inclito preceptor (S. Pablo) habló de esta distribución ternaria, como jerarquía una, igual y verdaderamente primera jerarquía, que es la más deiforme de todas y la más cercana, mediante inmediata conjunción, á las primeras iluminaciones de la Divinidad" (273). Ermengaud señala que el nombre de cada orden se debe a alguna propiedad que destaca en él

y que lo diferencia de los demás, de ahí que las distinciones no sean tanto de aspecto como puramente espirituales, y la diferencia de representarlas, por lo que en las miniaturas, a diferencia de otras ilustraciones enciclopédicas sobre el tema (piénsese en la del "Liber Scivias" de Wiesbaden), las características espirituales de los ángeles no encontraron una correspondencia plástica, presentando todos ellos (salvo los Serafines y, en menor grado, los Querubines del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), con este sentido de emanación divina, idéntico aspecto, diferenciándose, no obstante, por el rango dado por la ubicación. Por último, y antes de comenzar el análisis específico de cada miniatura, hay que añadir que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, no sólo aparece una inscripción con el nombre de cada orden, sino también otra con el de cada una de las tres jerarquías; debajo del primer círculo, se lee "La tersa gerarchia"; debajo del segundo, "La segonda gerarchia"; y del tercero, "La primera gerarchia dels angels plus bassa" (274) ("La primera gerarchia dels angels plus bays", que aparece en los extremos izquierdo y derecho de la parte inferior del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional como única inscripción relativa a la identificación de los ángeles) (275). De esta forma, se indica cuál ha de ser el orden de lectura de la ilustración, de abajo (de lo más próximo a lo humano) a arriba (a lo más cercano a lo divino), lo que coincide con lo apuntado al principio de este estudio sobre el punto de vista en que están tomados los círculos angélicos: Desde el ángulo de visión terrestre, desde la posición del hombre, no de la Deidad; contradiciendo el orden dado por el texto del "Breviari". Por último, en relación con la miniatura precedente, la de los Oficios angélicos, y con la teoría neoplatónica de coordina-

ciones con que está concebido el mundo angélico, donde la jerarquía superior influye sobre la inferior hasta llegar así a los hombres, Ermengaud habla de los servicios, no de los ángeles en particular, sino de cada una de las jerarquías, todo ello en virtud de que tanto el ángel como el hombre gozan de razón y entendimiento; así, las criaturas superiores pueden influir sobre las inferiores, y a ambas está mandado amar, servir y alabar a su Creador para permanecer y alcanzar la Gloria.

a.- Primera jerarquía: Formada por los Serafines ("serafin" según la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense), que ocupa el lugar más cercano a Dios, siendo su característica distintiva la "caridad ardiente, en la cual son más excelentes que los otros, pues "serafín" se interpreta como "ardiente", ya que son los más ardientes y están más inflamados en el amor a la Deidad" (276). El texto del "Breviari" ofrecido sigue prácticamente el de S. Gregorio que a continuación se ofrece: "En fin, llámanse serafines aquellos ejércitos de ángeles que, por su particular aproximación a su Creador, arden con un amor incomparable; porque serafines se llaman los ardientes e inflamados, los cuales, como tan cercanos a Dios que entre ellos y Dios no hay otro espíritu alguno, arden tanto más cuanto más cerca le ven. Ciertamente su amor es llama, pues cuanto más sutilmente ven la claridad de Dios, tanto más se inflaman en su amor" ("Homilías sobre los Evangelios": l. 2, homilía 14 (34), 10) (277).

El segundo rango lo forman los Querubines ("cherubin", según la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense), que se caracterizan por su sabiduría: "Por eso los doctores interpretan

querubín por "saber". Y todo cuanto éstos saben lo hacen conocer a los órdenes que hay después de ellos", conforme a la doctrina neoplatónica que se ha visto (278). En palabras de S. Gregorio: "Los querubines son llamados también "plenitud de ciencia"; y es tos más excelsos ejércitos de ángeles son llamados querubines por que, cuanto más de cerca contemplan la caridad de Dios, tanto más llenos están de una ciencia más perfecta, de suerte que, en cuanto cabe en criatura, ven más de cerca a su creador" ("Op. cit.": l. 2, homilía 14 (34), 10) (279).

El tercer orden es el de los Tronos ("Tros", se lee en la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense), cuya virtud principal es la de la Justicia: "ya que en ellos permanece la Santa Deidad de manera más plena. Sabed que trono se interpreta como "silla", y silla significa rectitud. Y dado que la Deidad permanece aquí más, sabed que este orden representa la justicia de Dios... Por este orden se da la recompensa a cada uno, según las obras que haya realizado" (280). Es prácticamente lo que se lee en S. Gregorio: "También se llaman tronos aquellos ejércitos de ángeles en los cuales Dios omnipotente preside el cumplimiento de sus decretos; porque en nuestra lengua llamamos tronos a los asientos, se han llamado tronos de Dios a los que tan llenos están de la gracia divina, que en ellos se asienta Dios y por ellos decreta sus disposiciones. De ahí que se diga por el salmista (Sal. 9, 5): "Te has sentado sobre el trono tú que juzgas según justicia" o la misma justicia" ("Op. cit.": l. 2, homilía 14 (34), 10) (281).

Sobre esta jerarquía, una amplia inscripción circular, con la oración que entonan los tres órdenes, correspondientes al "Sanc

tus": "Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis"; oración que ya aparece en la visión de Ezequiel y que recoge, como propia e incesante de los ángeles, el Pseudo-Dionisio Areopagita: "la teología á enseñado (sic.) también a los hombres las alabanzas de este orden, por medio de los cuales es declarada sacrosantamente la eminencia de la sublimísima iluminación de él. Por eso algunos espíritus de aquel orden (acomodándose en la alocución al sentido humano), claman, como voz y rugido de muchas aguas: "¡Bendita la gloria del Señor en su lugar!"/Otros cantan aquel celeberrimo y lleno de veneración cántico de divina alabanza: "Santo, Santo, Santo, Señor de Sabaoth, llena está toda la tierra de tu gloria" ... como aquel primer orden ilustrado por la bondad divina por la ciencia teológica, cuanto es posible, ha comunicado esta ciencia á los demás que le siguen, como jerarquía benéfica, enseñándoles, para decirlo en resumen, de qué manera la veneranda y sobrebendecida Divinidad, digna de toda alabanza, debe ser ensalzada por las inteligencias capaces de Dios, en cuanto por ellos puede ser conocida y celebrada" ("La Jerarquía Celestial": c. 7) (282).

Según Ermengaud, por el amor de los Serafines, la sabiduría de los Querubines y la justicia de los Tronos, "somos amonestados para que nos guardemos del mal y para que hagamos buenas obras; y para que cada uno esté deseoso de amar a Dios con todo su corazón, con todo su entendimiento y con toda su inteligencia" (283).

b.- Segunda jerarquía: El primero de sus coros lo forman las Dominaciones ("dominacios", según la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense), que reciben este nombre "porque son mucho más poderosas en virtudes que aquéllos que están debajo de ellos" (284); es menos vaga la definición que da de ellas S. Gregorio: "Y se llaman dominaciones los que todavía superan en poder a los principados, porque presidir es estar al frente, pero dominar es tener sujetos a los demás. De manera que los ejércitos de los ángeles que sobresalen por su extraordinario poder, en cuanto tienen sujetos a su obediencia a los demás, se llaman dominaciones" ("Op. cit.": 1. 2, homilía 14 (34), 10) (285).

El segundo de sus órdenes son los Principados ("Prin/patz", como reza la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense), cuya característica principal es la "sumisión y obediencia para hacer la voluntad de Dios" (286); a propósito de ellos, S. Gregorio escribe: "Y se llaman principados los que, además, presiden a los otros espíritus buenos de los ángeles, los cuales les ordenan a los otros que les están sujetos lo que deben hacer; y son los que presiden en el cumplimiento de las divinas disposiciones" ("Op. cit.": 1. 2, homilía 14 (34), 10) (287).

El tercer grupo está constituido por las Potestades ("Potestatz" en la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense), que reciben este nombre "por el poder especial que Dios les ha da do para ayudarnos y confortarnos, y porque nos defienden, y también porque ellos reprimen la gran maldad del diablo para que no nos tiente tan intensamente como quiera" (288); definición que pa rece seguir palabra por palabra la-que da S. Gregorio: "Y se lla

man potestades los que, de entre su orden, han recibido mayor poder para tener sometidos a su potestad los poderes adversos, a los cuales reprimen para que no tientes cuanto pueden a las almas de los hombres" ("Op. cit.": l. 2, homilía 14 (34), 10) (289).

La inscripción encima de ellos contiene el "Gloria": "Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicamus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam"; repitiéndose tres veces, una por cada orden.

Respecto a la segunda jerarquía, en el "Breviari" se señala que por la libertad de las Dominaciones, la buena ordenación de los Principados y la alabanza de las Potestades, nos vemos defendidos "para que el diablo no nos pueda engañar ni tentar", y conmina a que "reprimamos nuestros deseos insensatos para que con la libertad, fuerza y poder, cada cual ordene su pensamiento en hacer el bien, y su voluntad esté en hacer buenas obras, y también para que nos guardemos de males y pecados, por los que somos condenados a muerte eterna" (290).

c.- Tercera jerarquía: El primer coro es el de las Virtudes ("ver", según aparece en la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense), que tienen este nombre porque en cuanto reciben el mandato divino "hacen grandes milagros y grandes virtudes en este mundo" (291). Parece, según esta vaga definición, que su carácter es el de taumaturgos, como se desprende por el cotejo con el texto de S. Gregorio: "Llámanse, pues, virtudes aquellos espíritus por medio de los cuales se obran más frecuentemente los prodigios y mi

lagros" ("Op. cit.": 1. 2, homilía 14 (34), 10) (292).

El segundo orden está formado por los Arcángeles ("Arcangels" en la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense), que tienen preferencia sobre los ángeles "en el envío de mensajes y en otras cosas mayores" (293), como en el caso de la Anunciación hecha a María efectuada por el arcángel S. Gabriel.

El último de los grupos es el de los Angeles ("angels" se lee en la inscripción del manuscrito S.I. n.3 escurialense) (294), cuya función es la de ser mensajeros. No obstante, ángeles y arcángeles sólo existen propiamente "cuando Dios Nuestro Señor envía, ya que este no es su nombre por naturaleza, sino que lo toman cuando Dios les envía para transmitir mensajes/... estos nueve órdenes que os he dicho son tan obedientes a Dios que los envía acá y allá según le place. Pero envía más a menudo a los dos órdenes inferiores que a los superiores, por eso se les llama ángeles y arcángeles" (295); en este sentido, Ermengaud coincide plenamente con S. Gregorio: "a los ángeles en lengua griega se llama simplemente nuncios, y a los arcángeles nuncios supremos. Pero es de saber que la voz ángel es nombre del oficio, no de la naturaleza, pues aquellos santos espíritus de la patria celeste en realidad siempre son espíritus, pero no siempre pueden llamarse ángeles; porque solamente son ángeles cuando por ellos se anuncian algunas cosas... los que anuncian las cosas de menor importancia se llaman ángeles, y los que anuncian las de mayor importancia, arcángeles. De ahí que a María se le manda no un ángel cualquiera, sino el arcángel S. Gabriel; pues justo era que para este ministerio viniese un ángel de los más encumbrados, puesto que

anunciaba la mejor de todas las nuevas" ("Op. cit.": 1. 2, homilía 14 (34), 10) (296).

La oración que entonan, y que se encuentra en la inscripción que hay sobre ellos, es el "Salus Deo": "Salus Deo qui sedet super tronum et agno. Gloria, laus, benedictio et claritas et sapientia et gratiarum actio, honor et virtus et fortitudo Domino Deo nostro in secula seculorum. Amen".

El servicio de la tercera jerarquía consiste en que por el poder de las Virtudes, Arcángeles y Angeles en cumplir el mandato de Dios con voluntad firme y perseverante para hacer, decir y pensar el bien, nos exhortan a que "obedezcamos a Dios, digamos el bien, hagamos el bien, aconsejemos el bien y queramos el bien" (297).

Hay que señalar que dos de los cánticos que aparecen en las inscripciones son dichos por los ángeles en la Biblia (Visión de Isaías 6, 2-3 para el "Sanctus"; y Anuncio a los pastores, Lc. 2, 14, para el "Gloria") y la tercera ("Salus Deo") por los elegidos en el Apocalipsis (7, 10-12); las dos últimas oraciones se dicen con motivo de teofanías, haciendo referencia la última de ellas al fin de los tiempos.

Como se ve, Ermengaud no sigue, como era ya frecuente en su época, al Pseudo-Dionisio Areopagita, sino a S. Gregorio, cuya angelología depende de este autor y de S. Agustín; tampoco hay que descartar la posible influencia de S. Bernardo (autor muy leído por Ermengaud), que sigue a S. Gregorio a la hora de diseñar el

orden de las Jerarquías angélicas, como puede verse en el sermón 19 de sus "Sermones sobre el Cantar de los Cantares" (298).

Por último, dentro de un contexto escatológico, habría que hablar del proceso neoplatónico de abajo hacia arriba, es decir, de las almas que aspiran a la perfección y del lugar que les corresponde, según la virtud en que más hayan destacado, en el Paraíso. Bajo la influencia de la jerarquía superior, refluja en el hombre un movimiento de amor hacia la belleza, la bondad y lo uno. Los espiritus inferiores se purifican de su difusión en el espacio, en las sensaciones y los afectos; se concentran en sí mismos, reafirman su armonía y su belleza en pos de la unidad. Cuanto más buenos, bellos y unos se hacen merced a su creciente amor, tanta mayor luz y belleza reciben. Y con el aumento de su luz y de su amor, se junta a la par la ascensión progresiva hacia Dios, en Dios y de Dios, cada uno según la capacidad de su propia limitación (299). Ermen gaud, citando la autoridad de S. Gregorio, dice que aquél que va al Paraíso, "enseguida se le da algún puesto en las órdenes angelicas... Sabed también que cada cual, cuanto más haya servido y amado a Dios Nuestro Señor aquí, tanto más alto orden de los ángeles ocupará allá en aquel orden de los ángeles que aquí se ha confirmado en sus obras y en sus virtudes, y recibirá allá la recompensa que merezca, según el servicio que haya hecho en este mundo". Así, serán colocados en el orden de los Angeles los buenos predicadores, y si su misión ha sido perfecta, estarán en el de los Arcángeles; los taumaturgos y penitentes, en el de las Virtudes; los compasivos, en el de las Potestades; los cumplidores de la voluntad de Dios (de sus Mandamientos) por encima de los demás, en el de los Principados; los que hayan poseído fortaleza

y templanza, en el de las Dominaciones; los buenos jueces, es decir, los que hayan detentado y administrado la justicia en alto grado, en el de los Tronos; los prudentes, en el de los Querubines; los ardientes en amor a Dios, es decir, los caritativos, en el de los Serafines (300).

Utilizando la autoridad de S. Pablo, Bonacursus establece que fue Dios el Creador de los ángeles: "Pablo, en la Espístola a los Colosenses, capítulo I: "Porque en El fueron construidas todas las cosas en el cielo y en la tierra, visibles e invisibles; ya sea los tronos, ya sea las dominaciones, ya sea las potestades, ya sea los principados, todas las cosas por El y en El mismo fueron creadas" " ("Vita haereticorum: Libellus contra catharos": c. 1; PL.: 204, cols. 773-774).

3.- Caída de los ángeles rebeldes y oficios diabólicos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 34 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 23 v.

Ambas series de miniaturas presentan características muy similares e ilustran distintas concepciones de la tipología diabólica. En líneas generales, se trata de un gran recuadro a medio folio, dividido en siete compartimentos: Uno grande, que ocupa en ambos manuscritos el tercio superior del recuadro, dedicado a la caída de los diablos, y dos que ocupan los tercios central e inferior, subdivididos, cada uno, en tres recuadros referidos a la misión tentadora de los demonios y a su puesta en práctica.

Se trata de representar de forma esquemática, por cuanto no

aparecen todos los pecados en que intervienen los demonios, y na
rrativa, en cuanto las distintas tentaciones están ilustradas a
 través de acciones, la caída, el castigo y la misión de los diá-
 blos, según indica Ermengaud: "sabad que los diablos son muy en-
 vidiosos, mal intencionados y maliciosos, y sienten gran iniqui-
 dad hacia todos los hombres que hacen buenas obras y son buenos;
 y esto sucede porque saben que éstos están destinados a reinar en
 el reino del cual ellos fueron despojados y desposeídos.../su pe
na crece más cuanto más nos tientan a nosotros. Pero, por su mal
dad, tienen una ira tan rabiosa para hacer daño, que esto les ha
ce olvidar y menospreciar la pena mayor que tienen" (301).

Primeramente, se tratará el análisis de la iconografía del
 diablo en los dos manuscritos del "Breviari": En el S.I. n.3 es-
 curialense, presenta aspecto de sátiro de pequeña estatura, con
 cuerpo peludo, cuernos, cola, patas acabadas en garras generalmen
 te y, ocasionalmente, alas de murciélago y rostro en el vientre;
 sus miembros son frágiles y delgados. El manuscrito Res. 203 de
 la Biblioteca Nacional continúa presentándolo bajo aspecto de sá
tiro, aunque el cuerpo es más robusto y velludo, con tiras de pe
lo que cuelgan y cubren su cintura; las manos se transforman en
 garras de cuatro ganchos; sus patas acaban en pezuñas hendidas
 (rasgo de impureza según Lev. 11, 4-8); tiene cabellos erizados
 en llamas y cuernos; cara de hombre con barba (aspecto común con
 el manuscrito S.I. n.3 escurialense), degradado o bestializado,
 y orejas de toro; siempre alas de murciélago, cuando éstas no
 aparezcan (en contadísimas ocasiones) ha de tomarse como descui-
 do del ilu*trador; su altura suele ser similar a la de las figu-
 ras humanas. Para pertenecer a fines del siglo XIV, su iconogra-

fía presenta un carácter bastante arcaico (302) que se aproxima más a la del diablo de fines del XII o principios del XIII.

Por otro lado, frente a lo que es infrecuente en los personajes santos, sobre todo en Cristo y la Virgen, los demonios aparecen en numerosas ocasiones de perfil (ya sea el cuerpo, ya sea el rostro o los dos), marcando así su inferioridad respecto a aquéllos. Se ha hablado de cabellos erizados en llamas, característicos de los diablos, como puede verse en una inicial del Segundo Libro de los Reyes de la "Biblia de S. Benigno" (Dijon, Bibl. mun., ms. 2, f. 135 v.) (303). Son frecuentes las deformaciones en sus rostros, correspondientes a anomalías morales y religiosas, afectando principalmente al mentón, casi suprimido, como puede verse en la miniatura citada de la "Biblia de S. Benigno" de Dijon, a la frente, demasiado baja, según se aprecia en una letra historiada de las "Vidas de los santos", de fines del siglo XI (Le Mans, Bibl. mun., ms. 2, f. 135 v.) (304) que muestra a un hombre deforme en desequilibrio; y a la nariz, en ocasiones gruesa. Por su parte, no es extraño verlos con la boca abierta, que, dentro del contexto negativo en el que están inmersos, indica un desorden que corresponde a desarreglos físicos y morales, traduciendo sus malas disposiciones, como puede verse en una miniatura de la primera mitad del siglo XIII del "Salterio de Margarita de Borgoña" (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1273, f. 19) (305) que representa, en la escena del Juicio Final, a un diablo con las características apuntadas. En muchas ocasiones, los labios suelen ser gruesos (los dos en el manuscrito S.I. n.3 escurialense; el inferior en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional), traduciéndose así la mentira e hipocresía propias del demonio (306). A lo largo del

análisis de las miniaturas del "Breviari", se irán viendo otras características, pero más particulares, aplicadas a los diablos.

Si la serie de miniaturas de los Oficios angélicos se caracterizaba por su aspecto más o menos estático, donde hay que ver algún tipo de relación con la inmutabilidad divina, la de los oficios diabólicos presenta un aspecto dinámico y desordenado, en oposición a lo perfecto.

Como señala J. Yarza, la iconografía del diablo viene de muy antiguo (307). Se ha visto, como línea general, que en ambas miniaturas el diablo presenta una apariencia próxima a la humana, pero con matices de animalización (cola, pezuña, garras), aspectos que retrotraen a la figura del sátiro, con el que presenta concomitancias por sus cuernos, rostro deforme, orejas y cola peludas y por sus patas de cabra. La elección de este monstruo, en principio, puede venir de tradición bíblica como se lee en dos pasajes de Isaias a propósito de la destrucción de Edom y Babilonia, respectivamente: "Habitarán allí las avestruces y harán allí los sátiros sus danzas" y "Perros y gatos salvajes se reunirán allí, y se juntarán allí los sátiros" (Isa. 13, 21 y 34, 14). No obstante, en sus trazos esenciales, los demonios, mucho menos que los ángeles, nada tienen específicamente de judaicos. Son extraños en el Antiguo Testamento, que los ha recibido de Persia, y es en parte en la mitología griega donde el arte cristiano ha encontrado la manera de figurarlos. El sátiro aparece en la mitología grecorromana, en líneas generales, como ser dotado de irreprimible lascivia, perteneciente al cortejo de Dionisio, donde participa en todas sus fiestas bebiendo y bailando (308); pertenece a un mundo

que invierte las normas humanas, del que constituye la contraprueba: Asumen las diversas contradicciones entre el animal y el hombre, el salvajismo más grosero y la agilidad más sorprendente; sus actitudes extravagantes, como se ve en numerosas pinturas de vasos, alternan con comportamientos humanos (309). Es lógico que, ante este comportamiento y ante el fuerte culto que contaban Dionisio y estas divinidades, reaccionarán los Padres de la Iglesia y vieran en el sátiro una personificación de todos los males, es decir, del diablo (310).

Como ha venido demostrando J. Yarza, esta no fue la primitiva imagen del diablo, que en el ámbito de los gnósticos ya contaba con una tradición literaria en cuanto a su descripción. A diferencia de la inmutabilidad de Dios y de sus servidores, el diablo es un ser proteico que, en sus apariciones, puede revestir diversos aspectos (animal, mujer, ángel de la luz) (311). No obstante, la aparición más notable es la que lo presenta bajo el aspecto de un pequeño negro o de un feo egipcio, como se lee en el sueño de Sta. Perpetua, en las "Actas de los Mártires"; en las "Acta minora", se alude a este egipcio como "horridum et nigrum" (VII). En la "Historia Lausiaca" (c. 28) de Palladio (siglo IV), se dice que los diablos son negros. Del mismo siglo es también una de las demonologías que más influencia ejerció a lo largo de la Edad Media, la de Evagrio el Póntico, que insiste en su invisibilidad, pero en su poder de manifestarse como ángel (valgan como ejemplo en este sentido el representado en uno de los frescos de la iglesia de Baouit (312) y una miniatura de la "Biblia de Gregorio Nacianceno" (313)) incluso bajo la apariencia de bestia, según se señala en la vida de S. Antonio; a propósito de este san

to, se advierte que también lo vio en la figura de un gigante negro (siempre la mención de algo desproporcionado, no armónico, dentro de la estética gregorromana, que pasaría a la de la Edad Media); también lo menciona Teodoreto en su "Historia eclesiástica" (l. 5, c. 21) a propósito nuevamente de S. Antonio, como un niño horrible y negro a sus pies, aspecto que recoge S. Gregorio ("Dialog.": l. 2, c. 4). Perteneciente a la primera literatura monástica, la "Historia monachorum in Aegypto" (anterior al 410) cuenta que al monje Macario le fue dado ver a los demonios, que ostentaban forma de pequeños etíopes que corrían y volaban; así se encuentra desde el "Salterio Chludov", de la segunda mitad del siglo X (Moscú, Museo Histórico, ms. 129; en el f. 35 v., perteneciente a los Salmos 35, 36, junto al patriarca iconoclasta Juan el Gramático, se ve en una ilustración marginal a un pequeño demonio desnudo, dinámico y de larga cabellera; en una Anástasis del f. 63, que ilustra el Salmo 67 (68), 2, unos pequeños diablos negros, unos desnudos y otros vestidos, la mayoría, al parecer, peludos, aparecen huyendo) (314). Son innumerables las leyendas en las que el diablo se muestra en figura de etíope; así habría de verlo Sto. Tomás de Aquino. Los diablos de Giacomino da Verona no sólo son negros, sino cien veces más negros que el carbón y con forma humana ("De Babilonia civitate infernali": v. 99) (315). En un Salterio del siglo X conservado en París (Bibl. Nat., grec. 20), el Salmo 90, 11-12 se ilustra con la tercera tentación de Cristo (f. 130 v.) en la que aparece el tipo de demonio pequeño, oscuro, peludo y alado (316). No obstante, es probable que antes existiera ya este tipo de figuras como, en lo anglo-normando, muestra el "Libro de Kells" en una de las tentaciones de Cristo, donde se encuentra un diablo semejante en todo al modelo bizantino (317).

Aunque no muy abundantes en el arte carolingio, los diablos aparecen en algunas representaciones, como en el "Salterio de Utrecht" (Utrecht, Bibl. der Rijksuniversiteit, Scripta, eccl. 484) (318) y en el "Sacramentario de Drogo" (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 9428), en el que, dentro de las tentaciones de Cristo incluidas en la capital "D", aparece un diablo humanizado sin rasgos monstruosos (319). No obstante, siguiendo la tradición bizantinizante del tipo del siglo IX, se encuentra el "Salterio de Stuttgart" (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., f. 107) (320). La miniatura ottoniana sigue el modelo bizantino del diablo negro, pequeño, alado y desnudo, como puede verse en el "Codex Aureus Epternacensis" (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, cod. 724) (321).

A lo largo de los siglos IX y X, se desarrolla una rica iconografía demoníaca que puede tipificarse, primeramente, en la que mantiene una tradición antigua con un diablo que aún tiene mucho de ángel, salvo el rasgo negativo de su color negro (Baouit, "Homilías de Gregorio Nacianceno" de hacia el 880 (Paris, Bibl. Nat., grec. 510) (322) y un ángel-diablo de S. Apolinar Nuovo de Rávena (323)); segundo, por los relacionados con textos que hablan de seres negros (324), la tradición del pequeño etíope y los diablos burlones que se mofan de los monjes del desierto, surge la imagen dinámica del diablo bizantino repetido en Occidente y que posiblemente enlaza con el horrible monstruo románico. Es a partir de entonces cuando empezará a popularizarse su imagen a través de la representación en escultura en relieve, que, pese a lo relativo del acceso a algunas dependencias del monasterio, siempre es más fácil de ver que en los libros, a los que sólo accede un selecto grupo de personajes (325).

A comienzos del siglo XI, la figura del diablo va haciéndose cada vez más monstruosa, recogiendo y superponiendo en sí todas las posibles formas y apariencias de lo brutal y horrendo. La pintura y la escultura, casi por dar imagen de la ingénita desamonia de la naturaleza diabólica, ha unido en un cuerpo la forma más absurda y repugnante de lo humano y bestial (326). Sobre todo a partir de época románica, el diablo adquiere este aspecto monstruoso para que su imagen se grave en el espíritu de los fieles a fin de preservarlos de la caída. Por otra parte, dentro de la decoración de las iglesias, la imagen cumple un fin altamente pedagógico; era necesario que el fiel reconociera fácilmente a los personajes figurados en las escenas para evitar toda confusión: Esta es la razón por la que los imagineros proveerán a cada personaje de caracteres determinados que permitan identificarlos sin error; en el caso del demonio, la fealdad.

El diablo románico presenta un aspecto humano al igual que los anteriores; sin embargo, hay deformidades y alteraciones en sus miembros: La cabeza es particularmente grande (Vézelay); sus ojos enormes y frecuentemente salientes; brazos y piernas esqueléticos; pies y manos como garras; aunque su tamaño varía, es frecuentemente pequeño. En ocasiones, como se ve en algún ejemplo del mismo Vézelay, puede aparecer con alas de pájaro. Raúl Gabler, en el siglo XI, describe una de sus visiones diabólicas y señala que el demonio "era de pequeña estatura, tenía el pecho protuberante, la frente baja, los cabellos erizados; su gran boca, ampliamente hendida, dejaba ver unos colmillos semejantes a los de los perros. Sus movimientos eran convulsivos" (327). Más tardíamente, Pedro el Venerable, abad de Cluny, describe otra visión donde el diablo

tenía la apariencia de un hombre con un hocico en forma de hueso desmesuradamente grande. Estos demonios suelen aparecer desnudos, significando la ausencia de la gracia; su cuerpo está enteramente cubierto de pelos para hacer contraste con los ángeles; según los comentaristas, como S. Gregorio, estos pelos son imagen del pecado que se erige sobre la consciencia ("Moralia in Job"). Los cuernos de cabra, con que a veces aparecen, y los pies de fauno son emblemas de la lujuria, según se lee en Claudio Eliano, que señala su carácter lascivo; "los machos cabríos se muestran llenos de libidinosidad" (328).

En ocasiones, se trató de representar al diablo sin alas, asumiendo todo el horror que su figura llevaba implícita; sin embargo, faltaba el carácter de príncipe del aire que S. Pablo le daba (Ef. 2, 2); así pues, en algunas de las primeras representaciones, ya aparece con este miembro, como el ángel de S. Apolinar Nuovo (ya que entre ángeles y demonios, según la tesis ortodoxa (229), no hay diferencia de naturaleza; tienen el mismo origen; sólo que los demonios son ángeles rebeldes que obedecen directamente a Lucifer, en lugar de hacerlo a Dios), los representados en algunas Biblias mozárabes, como la de S. Isidoro de León (ff. 181 v. y 182 r.) (330) del 960, compuesta por Florencio, en los que se aprecian en los relieves del muro inferior de Souillac, que ilustran la historia de Teófilo (331); en los de la muerte de Epulón del muro del lado Oeste del pórtico de Moissac (332); en un capitel de Vézelay que los muestra torturando a un avaro (333)

El Cristianismo consideraba que los diablos eran espíritus

aéreos que, tras su caída de los cielos, habitaban el aire (Ate-
nágoras: "Preb.": 25, 1; Atanasio: "De Incarnatione Verbi": 25;
S. Agustín: "De Gen.": l. 3, c. 10, "De Civitate Dei": l. 8, cc.
15.22, "Enchiridion": 28; "S. Gregorio Magno: "Mor.": l. 13, c.
53; S. Buenaventura: "Sententiae": I. II, dist. V, art. II, q. 1;
S. Alberto Magno: "Summa Theologica": P. I, qu. LXIV, art. 4); a
su vez, los demonios, de manera análoga a los ángeles, tienen el
poder de la rápida movilidad, de ahí la representación de las alas
(334); sin embargo éstas, en principio de pájaro, se transformarán
en alas de quiróptero, evocando este carácter de espíritus de los
aires, pero que, a diferencia de los ángeles, no hacen referencia
al Paraíso, a la luz, sino a las regiones de la sombra (de mane-
ra similar a su color). Conviene el simbolismo del murciélago
en cuanto se trata, según numerosos textos (S. Isidoro: "Etimolo-
gías": l. 12, c. 7, 36) (335), de un animal que, mientras los
otros reposan, opera en la oscuridad y elige los caminos solita-
rios y las ruinas, lo que le constituye en emblema de la melanco-
lía y de la envidia; envidia como vicio consecuente de la sober-
bia, pecado por el que cayeron, como se verá, los demonios; en-
vidia y orgullo según se lee en el libro de la Sabiduría: "Mas
por envidia del diablo entró la muerte en el mundo" ("Invidia au-
tem diaboli mors introivit in orbem terrarum"; Sap. 2, 24) (336).

Algunas miniaturas de 1210-1250 muestran los primeros esbo-
zos, como el "Salterio Glosado de Canterbury" (Paris, Bibl. Nat.,
ms. lat. 8846) y el "Salterio de Blanca de Castilla" (Paris, Bibl.
de l'Arsenal, ms. 1186) (337); en principio, en estos ejemplos,
las membranas presentan malformaciones y subsisten con las alas
de pájaro, como consecuencia de la procedencia de una misma fuen

te cuya transmisión es menos directa. No obstante, los modelos aducidos son casos aislados, y no será hacia 1240 cuando cristalice esta iconografía; a partir de este momento, aparecerá en todas las regiones: Inglaterra ("Apocalipsis de Canterbury, de hacia 1290), Francia, Castilla ("Códice Rico de las Cantigas de Santa María"); aspecto que, incluso, recogerá la literatura (338). El atributo de las alas de murciélago impregnará hacia la misma época, y durante toda la Baja Edad Media, las representaciones de todos los seres del bestiario diabólico.

La aparición de alas de quiróptero en distintos animales y en el hombre se detecta en el Extremo Oriente desde el siglo VIII (China, Imperio Han). En los adornos de bronce del período Tcheou (siglos XI-III a. de JC.), se ha individualizado un grupo de murciélago difundido en el segundo registro; aparece el quiróptero esquemático, pero perfectamente reconocible, como el combinado con elementos humanos: Se trata de la metamorfosis del murciélago en hombre y del hombre en murciélago, según la génesis de una dinastía de dioses y demonios volantes. En una pintura de hacia la época T'ang (618-916), relacionada con Tuen-huang, uno de los genios presenta cuerpo humano, cabeza de pájaro y alas cubiertas por una película de tela; en una pintura de un "makemono" del Museo guimet de París (339) que ilustra la leyenda de Kouei-tseu Mou Chen, esposa del señor del infierno, aparece todo el averno, y es de destacar una mujer con garras de pájaro y cinco hombres con cabeza de pájaro, garras en los pies y alas de murciélago. En una pintura de Cheu Ki-tch'ang y Lin T'ing-Kuei (hacia 1163-1180) aparecen demonios con cabeza humana provista de cuernos (340). Al príncipe del infierno, Lei-Kong, se le representa con torso huma

no, cabeza de mono con pico de ave de rapina, pies con garras y alas de murciélago; esta divinidad, más los cinco hombres antes mencionados, son los encargados de atacar a los hombres que han cometido un gran crimen que la ley humana no puede castigar. Las figuras que en la Edad Media renovaron el infierno se reúnen en estos repertorios.

Todos estos elementos que se desarrollan en China y Asia Central se difunden por todo Occidente después del siglo XII (341). Son varias las causas: El temor al imperio mongol, que ocupa desde el Extremo Oriente hasta las puertas de Europa, obligará a que Occidente mantenga con él buenas relaciones, empezando por las iglesias orientales, las más próximas al peligro. Entre otras medidas, se intensificarán los contactos con Oriente, ya sea a través de alianzas bélicas, ya sea políticas, ya sea comerciales y diplomáticas, que también desembocarán en relaciones espirituales con el envío de misioneros y la constitución de obispados. Como señala J. Baltrusaitis, no se trata de viajeros esporádicos, "sino de una exploración sistemática de toda Asia Oriental", cristalizándose en gran cantidad de obras redactadas por los que han estado en esas zonas (342). Pero será sobre todo a través del comercio como lleguen al conocimiento de Occidente las formas extremo orientales: A través de tejidos (masivamente extendidos por toda Europa hacia 1300) y, más tarde, a mediados del XIV, a través de la cerámica. Hacia la mitad del siglo XIII, se intensifica en Asia y Europa la difusión de las formas chinas, incrementándose aún más con el advenimiento de los Yuan. La formación de los estados mongoles permitió una gran apertura hacia Occidente, difundiendo por Europa las alas de murciélago y toda una familia

de diablos, cuya impronta en los distintos centros artísticos no será siempre la misma, variando su influencia según las circunstancias específicas de cada lugar y de cada momento (343). Todos estos hechos, unido a la identificación de los orientales como agentes diabólicos, explica la deuda de Occidente con el arte oriental. Estas aportaciones se multiplican en un momento en el que, tras un período de contracción que estalla en visiones y leyendas resucitadas, renacen los infiernos antiguos (344).

En ocasiones, los demonios, en lugar de patas de pezuña hendida, presentan garras en los pies, generalmente de aves de rapiña (cuyo origen, según se acaba de ver, es presumiblemente extremo oriental); según las historias naturales, como la "Historia de los animales" de Claudio Eliano, halcones y gavilanes encarnan la crueldad (345); este defecto, aplicado al buitre, en el que se ve una imagen del diablo, aparece en el "Fisiólogo Valdense" (402-403, nº 15) (346). En el "Libro del rey Modus y la reina Ratio", se hace una moralización acerca del halcón, señalando que, igual que él, son las gentes que viven violentamente, atemorizando a los demás, imagen del diablo que apresa a los hombres como este ave de rapiña (347). En otras ocasiones, a lo largo de las miniaturas de ambos manuscritos, los diablos pueden aparecer, tanto con manos ganchudas, similares a las garras ya vistas de aves de rapiña, como con zarpas parecidas a las del oso, animal cuyo significado, frecuentemente, ha sido negativo: Para S. Agustín, simboliza "las potestades diabólicas", y, en uno de sus sermones, dice: "Puesto que el oso tiene su fuerza en las garras... constituye la imagen del diablo" (348); para Rábano Mauro, es símbolo de lo cruel e inmundo (PL.: 112, col. 1085) y según Honorius Augustodunensis,

"violentia est ursus" ("Spec. eccl.": Domin. X post Pentec.: PL.: 172) (349).

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, tendrá ocasión de verse en algunas ocasiones (primera ilustración de los Oficios angélicos, f. 31 r., y reprobación del banquete y de la danza, f. 215 v.) al diablo con un rostro localizado en el vientre. El origen más primitivo de este rasgo es oriental, pasando al arte romano, sobre todo en los sellos, donde será conocido en la Edad Media, fundamentalmente en el Gótico, que, inspirándose en estas obras grecorromanas, que constituyeran una fuente inagotable para los imagineros, recreó su mito (350). También los genios con caras en pecho y vientre aparecen y llegan con las hordas extremo orientales: A la tradición antigua, se superpone en un determinado momento las leyendas orientales: Estos seres monstruosos (351) aparecen bajo forma de diablos por primera vez en Inglaterra, en la última reproducción de un manuscrito carolingio realizado en Canterbury a comienzos del siglo XIII (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 8846) (352). Se ven en el "Salterio de Geoffroy de Plantagenet", arzobispo de York (1191-1192), que pasó a pertenecer a la reina Blanca de Castilla (Leyden, Bibl. Univ., ms. lat. 76a) (353); William de Brailles (hacia 1240) y el "Apocalipsis del Trinity College" (1230-1250) (354) reproducen los mismos demonios. Se encuentran, poco después, esculpidos en las arquivoltas de la portada Sur de la Catedral de Chartres (hacia 1250) (355) y en el Juicio Final de la de Bourges (hacia 1270) (356). En opinión de E. Male y de L. Réau (357), la aparición de cabezas sobre el vientre significa el desplazamiento de la sede de la inteligencia puesta al servicio de los apetitos más bajos: "Modo ingenioso de dar a enten-

der que el ángel caído se ha precipitado al nivel de la bestia" (358).

La figura del diablo es, en el siglo XIII, una amalgama de elementos clásicos (cuerpo de sátiro), extremo orientales (alas de murciélago) y combinación de ambos (rostros gastroencefálicos); resultando de todo ello un monstruo, es decir, una combinación de diversas heterogeneidades (animal y humana) que se ubican, en ocasiones, en lugares inverosímiles. El monstruo es un compendio de diversos seres con un significado maligno, a veces, ya dado desde antiguo: En el diablo, su figura es un conjunto de diversos defectos que configuran su ser perverso (como, de manera análoga, pero inversa, el ángel era un monstruo, amalgama de todas las virtudes que configuran su ser): Es una forma visible de representar lo invisible, apoyándose en un sistema pedagógico visual que, en principio, tendría un simbolismo muy preciso. Cada órgano del diablo medieval, tomado de algún animal impuro, de alguna anomalía de la naturaleza, de otro monstruo (cinocéfalo), tiene un significado maligno preciso: Los cuernos, la lubricidad; el rostro animalizado, el descenso a los puros instintos, la pérdida de raciocinio, la degradación en suma; la desnudez, la ausencia de la gracia; el vello, los remordimientos; las garras en manos o pies, la ferocidad, la ira; las alas de quiróptero, la pertenencia al mundo de las sombras y la envidia; el cuerpo de sátiro, la lujuria y todos los males. Además, mientras el ángel presenta una monstruosidad armónica (hombre con alas; producto de una estética indoeuropea, compartida tanto por Oriente Próximo como por Grecia y sancionada por ésta) y comprensible al pertenecer al mismo estrato cultural (Mesopotamia-Grecia-Roma); el diablo del siglo

XIII presenta una monstruosidad deforme e incompleta (de un soterrado origen próximo oriental y de una evidencia de prodigios extrema orientales, inspiradores de temor). Las características de la plástica diabólica, a través de las civilizaciones, serán deformidad, pluralidad y caos. No obstante, la ley que preside la formación de los monstruos, tanto en los egipcios como en los sumerios, tiene en sí misma un carácter racional, como se ha venido diciendo; es decir, las uniones de diversas partes están presididas en los egipcios por un equilibrio arquitectónico; en los mesopotámicos, por una ley de formalismo interno. La introducción de un principio de continuidad, de un orden de sucesión en el caos de los fenómenos, es propio de un pensamiento racional capaz de proyectar en la multiplicidad discordante del mundo las líneas de fuerza intelectuales. Este don intelectual, que es el don divino, se encontraba entre egipcios y caldeos; se traduce en su arte por una concepción totalmente intuitiva aún (en los griegos será consciente) de principios unitarios que ordenan los diversos elementos formales que componen la obra, la sumen a las leyes del ritmo, de la cadencia, de las proporciones (359). La iconografía del diablo, aunque de origen griego, mucho más que la de los ángeles, tiene su fuente oriental en esta fusión de formas monstruosas y heterogéneas. Unión de diversos seres repulsivos (sátiro y murciélago), fruto de una monstruosidad cultural como es la asimilación en un contexto occidental de elementos tan ajenos a su idiosincrasia como los extrema orientales; la monstruosidad del diablo en los siglos XI y XII (incluso de los bizantinos) venía dada por la fealdad resultante de prejuicios de orden éstico-estético (el sentido negativo de lo oscuro de su piel, la baja estatura o la talla desmesurada, el cuerpo esquelético que sostiene una cabeza más o

menos grande; el fauno como unión, degradante, de hombre y animal); la fealdad de los diablos desde el siglo XIII viene dada por la aglomeración de elementos incongruentes estéticamente, añadidos a los anteriores (alas de quirótero, colocación de cabezas donde no procede), que dan a su figura un aspecto inquietante, de temor a lo incomprensible, al absurdo en definitiva. Y el absurdo tiene que ver con la pesadilla, que en la Edad Media es causada, como todo transtorno mental, al menos a nivel popular, por el diablo (360). Si las descripciones anteriores del diablo, tomadas por el arte, le daban un aspecto feo, éste, en cierta forma, tenía una fealdad a la medida de la comprensión humana (feo etíope); a partir del XIII, la fealdad del demonio (véase Dante) (361) rebasa el entendimiento de lo humano para pasar al campo de lo desconocido-horrible (tan desconocido y temible como el mundo de tártaros y mongoles) y de lo absurdo-monstruoso. Si Dios es el ser por excelencia y su representación, para que sea comprensible, se hace a través de metáforas a la medida humana, resultando siempre armónica; el diablo, el no-ser, tiene una representación monstruosa y absurda (absurdo y monstruoso es su cuerpo como absurdo y monstruos, el pecado), inarmónica, formada por fragmentos desarticulados. El no-ser es el sin sentido, lo absurdo, la locura (como absurda y loca es la acción, según la moral medieval, del que peca): Este sin sentido y absurdo, esta locura, se figura por medio de fragmentos inconexos parcialmente conocidos y desagradables para provocar un sentimiento de repulsión en el espectador; de forma análoga, pero inversa, la imagen armónica de Dios (o la monstruosidad armónica y comprensible de los ángeles) le mueve a una atracción hacia el bien. Resumiendo, la iconografía del diablo, antes de sus posteriores contactos con Extremo Oriente a fi

nes del siglo XII y principios del XIII, se basa en una figura más o menos degradada; mientras el diablo oriental es un ser monstruoso y gigante, el occidental es humano y de aspecto ordinario. Entre los románicos, es una forma animal modificada por su figura humana; entre los góticos, es humano, pero toma el aspecto de las bestias.

Por último, hay que añadir que la distribución de las escenas sigue el sistema de la que se vio en la miniatura de los Oficios angélicos (362); es decir, se trata de la unión de antiguas ilustraciones de columna (probablemente, en este caso, no pertenecientes a la misma obra en principio) de distintas procedencias o de diferentes partes de un mismo códice en una sola. A continuación, se ofrece el análisis de cada uno de los recuadros que conforman la historia de los diablos. Se ha de tener en cuenta que la miniatura tiene una separación argumental importante de la que se deriva una serie de consecuencias: la primera hace referencia a la expulsión de los diablos de los cielos; las seis restantes, como efecto de la anterior, al oficio propio de cada uno de ellos, es decir, provocar la tentación (con sus diversos rangos).

a.- La caída de los diablos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Estoria del cazemen dels mals angels que Dieus gieta del cel ab la verga del sieu poder" (363); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Istoria del caimen dels mals angels que Deus gita ab la verga del seu poder" (364).

En ambas ilustraciones, los elementos esenciales son prácti

camente idénticos: Dios, con su vara (una espada en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), arroja a los ángeles rebeldes (configurados ya como diablos) a las fauces de Leviatán, representadas bajo el aspecto de una gran boca monstruosa y dentada que engulle a los malos espíritus.

La caída de los demonios, como señala L. Réau, no abundó en representaciones en el arte medieval, debido, probablemente, a que el desconocimiento de la perspectiva y sus reducciones intimidó a los imagineros a tratar este tema (365). Este tema es específicamente inglés (suele aparecer en las primeras escenas de la Creación) desde el año 1000 aproximadamente (366). Entre los modelos más notables, cabe destacar la ilustración del "Hortus Deliciarum" (Olim Strasbourg, Bibl. de la Ville, Hortus, f. 3 v.) (367), donde son los ángeles quienes derriban con tridentes (símbolo de la Santísima Trinidad) a los diablos; en el "Breviario de S. Luis" (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 1186) (368), aparece en la parte superior Dios adorado por los ángeles; en la media, la caída de los rebeldes, cuyos rostros van denotando la transformación que a continuación tendrá lugar; en el inferior, se precipitan en las fauces de Leviatán con rasgos de auténticos diablos; en este sentido, como señala Didron, se sigue fielmente la iconografía bizantina (369). El tercer ejemplo pertenece a la sexta escena de los relieves de la cerca exterior del coro de la Catedral de Toledo (de hacia el último cuarto del siglo XIV, y, por tanto, casi contemporáneo a la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional). En medio de la composición, Dios está representado frontalmente; a ambos lados, los ángeles fieles observan y señalan la caída de los rebeldes, con un aspecto muy similar a

los de las dos miniaturas del "Breviari" (370). Un gesto parecido al de la mano de Dios en las ilustraciones que se están analizando puede observarse en un manuscrito del "Speculum Humanae Salvationis" (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 593) (371), cuyas ilustraciones siguen el modelo estilístico de Giotto; por último, habría que citar un relieve de la Catedral de Gurck (Carintia) (372), donde Dios bendice a los ángeles buenos y precipita a los malos a las fauces de Leviatán.

Es interesante señalar el proceso iconográfico que siguen las miniaturas de ambos manuscritos. En el S.I. n.3 escurialense, sólo aparece la "Dextera Dei", rodeada del nimbo crucífero, con una larga vara verde con la que golpea y precipita a los demonios que caen al abismo (conforme a la información del "titulus"; en este sentido, cabría preguntarse si se trata de la reminiscencia de un prejuicio arcaico en la representación del Padre a través de la "Dextera Dei". Esta patentiza el poder de la primera Persona de la Santísima Trinidad. Surge, como se ve en la pintura románica y en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, en lo alto de la escena, de entre nubes, inscrita en un círculo o, como en este caso, rodeada por el nimbo crucífero, y válida en sí misma, "en estado", es decir, sin referencia alguna a espacio o tiempo, ya que según Isafas (66, 2), ella es la que hizo el cielo y la tierra: En muy distintas culturas, mano y poder se han asociado) (373). La ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es similar a la del S.I. n.3 escurialense, sólo que, en cierta forma, se acerca a la miniatura del código italiano del Arsenal (ms. 593) ya citado, mostrando la mitad del cuerpo del Señor entre nubes, cuya mano derecha derriba a los malvados con una

espada (374).

Aspecto común a las dos ilustraciones es la aparición, en su parte inferior, de las fauces de Leviatán abiertas para engullir a los demonios. Del aspecto de éstas, sólo se destaca las quijadas erizadas de dientes; según M. Schapiro: "La quijada, instrumento de voracidad medieval, es un tema constante en el arte medieval como expresión de fuerza invencible; la cabeza de una fiera con las fauces abiertas se encuentra a menudo en solitario en arquivoltas, ménsulas, capiteles, iniciales y márgenes del primitivo arte medieval, especialmente en Inglaterra. En el pórtico de la iglesia de Kilpeck, el arco está decorado con una sucesión de animales y cabezas de animales, algunas de ellas devorando partes de sus víctimas. La mandíbula del animal es el signo más vigoroso de la violencia y de la destructividad. Un típico modelo inglés es la representación del infierno mediante las fauces abiertas de un monstruo; casi todos los modelos anteriores al siglo XII son obras inglesas" (375). El gusto anglosajón por la boca del infierno quizá estuviera influido por el mito pagano septentrional del día del Juicio Final y la lucha del lobo, que devoró a Odín. En la literatura, el mito de la boca del infierno se registra ya en la "Visión de Tundal", donde el protagonista ve a dos enormes gigantes que tienen abierta la boca voraz del monstruo Aqueronte, en la que "podía caber nueve mil hombres armados" ("capere poterat novem millia hominum armatum") (376). Uno de los modelos más antiguos es una talla de marfil de hacia el 800 (Londres, Victoria and Albert Museum) (377) cuya ornamentación denota claramente su origen insular; a esta, hay que añadir otra, alemana (?), del mismo museo (nº 1-1872) de los siglos X u XI (378); asimismo,

una ilustración de "Poemas de Caedmon" del siglo XI (Oxford, Bodleian Library, ms. Junius 11, f. 49) (379), la de un manuscrito del British Museum (Cotton ms. Titus D. XXVII, f. 75 v.) (380), la del "Liber Vitae" de Newminster, Winchester Stowe ms. 944) (381), la de un Salterio anglosajón conservado en París (Bibl. Nat. ms. lat. 8824) (382), la del "Salterio de Winchester", de la primera mitad del siglo XI (British Museum, Cotton ms. Tiberius C. VI, f. 14) (383) y una de origen continental próxima al arte inglés (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 333) (384).

En cuanto a su aspecto, las fauces del monstruo son sumamente similares en ambos manuscritos; sólo que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional se ha hecho un añadido que refuerza el sentido repulsivo y de maldad que hay en el infierno: Sobre las peludas mejillas del monstruo, aparecen reptiles (una serpiente, un lagarto, una tortuga y un dragón). Hay que destacar que esta especie animal está dentro de la nómina de los impuros señalada en la tradición judía a través de la Biblia (Lev. 11, 29-30 y 41-44) y sancionada por los exégetas, como Rábano Mauro para quien los reptiles son figura de los espíritus inmundos (PL.: 111, col. 1039). Es antiguo el sentido peyorativo de la serpiente (Gen. 3, 14-15), animal bajo el cual el diablo se manifiesta frecuentemente; L. Réau, basándose en S. Agustín, dice que es símbolo del espíritu del mal a causa de su veneno y, por la colocación de sus orejas contra la tierra para oír los cantos con los que se la suele cazar, imagen de los pecadores que no quieren escuchar la palabra de Dios. Las alusiones despreciativas hacia este animal son frecuentes en la Biblia: En el Salmo 58, 4-6, se compara a los pecadores con ella: "Los pecadores andan enajenados desde que nacie-

ron: y descarriándose desde el vientre de sus madres; no hablan más que de falsedades. Su furor es semejante al de una sierpe: como el del áspid que se hace sordo, que se tapa las orejas, y no quiere escuchar la voz de los encantadores ni del hechicero, por más diestro que sea en los encantamientos" (385); este carácter de obstinación y pertinacia de ciertos pecadores, que señala S. Bernardo ("In Psal. qui habitat": Sermo 19; PL.: 183, col. 236), puede ser perfectamente aplicable a los herejes, cuyos errores son llamados serpientes según Pedro Lombardo ("Collectanea in Epsit. B. Pauli. In Ep. ad Rom.": c. 7; PL.: 191, col. 1418), lo que conviene al sentido del "Breviari". No hay que olvidar, tampoco, como se verá más adelante (386), su carácter de remordimiento dentro de los castigos infernales. Por su parte, el lagarto tiene un carácter de iniquidad, como señala Rábano Mauro: "El lagarto es ruta de lo inicuo, tal como se lee en el Levítico: "No comáis lagarto", porque no debemos imitar la vida del injusto" ("Allegoriae in Sacram Scripturae"; PL.: 112, col. 979). Etimológicamente, la denominación de tortuga, animal que presenta las patas torcidas, viene de "tartare", es decir, del infierno, y simboliza, en este contexto, al diablo, las tinieblas y, particularmente, a la herejía, lo que podría ponerse en conexión con el sentido de la serpiente antes visto; un modelo similar al del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional se encuentra en un capitel del siglo IX de la cripta de Saint-Parize-le Chatel (387). Finalmente, el dragón es imagen del diablo para numerosos autores, entre los que cabe destacar a Casiodoro (PL.: 70, col. 654), Rábano Mauro ("Comment. in Ecclesiasticum": l. 5, c. 2; PL.: 109, col. 906), Ruperto de Deutz (PL.: 169, col. 1277) y al autor del bestiario latino en prosa de la Biblioteca Universitaria de Cam-

bridge (Ii.4.26), que es una ampliación del Fisiólogo griego, a la vez que sigue a Solino, S. Ambrosio y S. Isidoro de Sevilla (388); por otra parte, y según los contextos, puede tener el sentido de idolatría, lo que le aproxima, según la ideología medieval, a la herejía; a su vez, puebla los lugares de castigo junto a sapos y culebras, significando además la envidia, la lujuria o el tormento a los pecadores. El dragón de la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional pertenece a la variante que F. Bond llama "Lindworm", que presenta dos patas, cabeza de bestia, cola de serpiente y lomo con un prominente bulto; le falta, sobre todo, las alas (389); un modelo similar y casi contemporáneo al manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es el que aparece en una de las misericordias de la sillería de coro de Barcelona (390).

En líneas generales, puede decirse que los diablos caen en posturas inestables, lo que caracteriza su maldad y el sufrimiento ejercido por una fuerza más poderosa (así pues, Dios está representado en acción y "en estado"; mientras que los demonios, en pasivo, estableciéndose, por tanto, una jerarquización de valores); los desórdenes producidos por tal postura que afectan a los movimientos y equilibrio del cuerpo manifiestan las angustias, las malas disposiciones de conciencia, la maldad y la perversidad; todo ello frente al movimiento ordenado y armónico que se ve en la figura de Dios del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, lo que refuerza aún más las distintas connotaciones de superioridad-inferioridad (hay que tener en cuenta que estabilidad no significa inmovilidad). Muy frecuentemente, en la Edad Media, la acción de caer está ligada a la humillación del orgullo (recuér-

dese como es derrotado este vicio en la "Psicomaquia" de Prudencio (vv. 253-273) (391), y su ilustración en numerosos manuscritos de esta obra, así como su derivación en las representaciones del castigo del orgulloso en el infierno en varias catedrales francesas), siempre con un matiz ridículo en el desequilibrio provocado por la caída; hay que tener en cuenta, a su vez, que, dentro de la doctrina de la Iglesia, la expulsión de los diablos fue vista como consecuencia de un pecado de soberbia. En ambas ilustraciones, la diferencia de caída estriba en la uniformidad y monotonía de las posiciones (con una importante excepción, de la que ya se hablará, y que refuerza este sentido de orgullo castigado) que presenta la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, frente a la mayor variedad de posturas que se aprecia en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, que van desde la que recuerda la caída de "Superbia" en una ilustración de fines del siglo XI de un manuscrito procedente de Moissac (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 2077, f. 163 r.) (392), y que representa la banda de los vicios, a las representaciones de personajes históricos que, en un momento de su vida, fueron atacados por el orgullo, convirtiéndose en paradigmas de este pecado, según la opinión de los exégetas, como es el caso de Ozoquías (II Re. 1, 2), cuyo castigo, consistente en caer desde una torre, aparece en las iniciales que ilustran el comienzo del Segundo Libro de los Reyes, como puede verse en una de la primera mitad del siglo XII perteneciente a la "Biblia de S. Benigno" (Dijon, Bibl. mun., ms. 2, f. 135 v.) (393) y en otra de una Biblia del XIII (Laon, Bibl. mun., ms. 472) (394); la caída de S. Pablo en el camino de Damasco ha sido tratada igualmente como una figura simbólica del orgullo. En las representaciones medievales, no hay ninguna diferencia entre las actitudes del

Apóstol y las del rey de Israel: El orgulloso es precipitado de cabeza, el cuerpo invertido, en una posición desventajosa donde se ha perdido toda dignidad, según puede verse en la inicial a la Epístola a los Colosenses de una Biblia del siglo XIII (Boulougne-sur-Mer, Bilb. mun., ms. 4) (395); incluso uno de los diablos recuerda a ciertos personajes desnudos y haciendo cabriolas que representa, en escenas de revelación mosaica, al pueblo idólatra que se libra a sus manifestaciones abominables ante Dios, como puede apreciarse en la barra inferior de la "L", de la inicial al Libro de los Números, "Locutus est Dominus ad Moysen", de una Biblia de fines del siglo XII (Paris, Bibl. Mazarine, ms. 80, f. 2 v.) (396).

Por su parte, el manuscrito S.I. n.3 escurialense ofrece, dentro de la monotonía de posiciones en la caída de los diablos, un aspecto muy expresivo de orgullo humillado: Justo en el centro de la miniatura, aparece un demonio invertido, con el cuerpo de frente y la cabeza de perfil, las manos sobre los muslos y las piernas separadas. En primer lugar, su posición axial es frecuente en numerosas ilustraciones para ubicar este vicio, como puede verse en una miniatura de la "Bible Moralisée" de Oxford (ff. 26 y 36) y de Viena (f. 10 v.); a su vez, el gesto de las manos sobre los muslos, con los codos separados y echados hacia adelante, es una afirmación de poder por sí mismo; las más de las veces, esta posición significa el orgullo, el personaje que se vanagloria y se aprovecha de su poder a título personal; las manos en los muslos se convierten en una relación distintiva y característica. El citado manuscrito procedente de Moissac (Paris, Bibl. Nat., ms. lat.2077, f. 173 r.) (397) que ilustra el "De conflictu virtutum

et vitiorum", muestra dos personificaciones cuya representación forma un grupo antiherético. El personaje situado hacia la izquierda, en medio de la multitud de figuras en desorden aparente que llenan la página, es "Humilitas", en flexión, arrodillada y casi replegada en sí misma; el personaje de la derecha, muy similar al demonio que se está analizando, asume todas las características de la suficiencia orgullosa, con correlaciones peyorativas: Cabeza en lato, manos puestas sobre los muslos con los codos vueltos hacia adelante, es el tipo de orgullo diabólico. Sólo que, en el "Breviari", el hecho de estar boca abajo revela lo absurdo de esta situación obstinada y orgullosa en plena decadencia de su poder. Por último, las piernas separadas que pueden verse en el manuscrito de Moissac y en el S.I. n.3 escurialense añaden a la idea de orgullo, la de placer carnal (398).

Finalmente, justo debajo del diablo del que se acaba de hablar, aparece otro, de busto, totalmente de frente, con los ojos desmesuradamente grandes y la boca abierta enseñando los dientes; todas estas características son suficientes para identificarle con Lucifer, más aun si se tiene en cuenta que coincide prácticamente con la descripción dada, al describir el Tártaro, por el texto bizantino de la gúfa del pintor, donde se dice que "en el fondo, y debajo de todos los demás (diablos), en el medio del abismo, Lucifer, el más negro y terrible de todos, cae postrado en el suelo, mira a lo alto" (399). La posición de Lucifer del S.I. n.3 ha de considerarse como una caricatura inequívoca de la posición en majestad, una "anti-majestas"; modelos que se aproximen en cierta medida a éste pueden encontrarse en una miniatura del "Beato de Gerona" (f. 17 v.) (400) y en numerosas representaciones románicas del

infierno, como las que aparecen en el tímpano de Conques y en el gran mosaico de Torcello, que dependen, todas ellas, de una antigua fuente original perdida (401). Por último, su boca abierta, mostrando unos dientes bien dibujados y exageradamente aumentados, acrecientan el aspecto temible de su agresividad y ferocidad, como puede verse en los diablos de una miniatura de la primera mitad del XIII del "Salterio de Margarita de Borgoña" (Paris, Bibl. Sainte Geneviève, ms. 1273, f. 19) (402) que representa el Juicio Final, o incluso la alegoría del Odio de un ejemplar del "Roman de la Rose" del tercer cuarto del XIV (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1126, f. 2) (403), así como en los ejemplos antes referidos y en numerosos capiteles románicos, como los de Vézelay (el diablo montado sobre el becerro de oro) y de la Catedral de Saint-Lazare de Autun (404).

La caída de los ángeles, a la que se alude vagamente en Gen. 6, 1-4, está descrita con detalle en los pseudo-epígrafes más antiguos (Hen(et) 6s y 9, 4s; Jub. 5, 1s.; ApBar(sir) 56, 10s; TestXII Rub. 5). Es en el primero de los libros aducidos, el de Henoch, donde se explica por primera vez la idea de los demonios como ángeles caídos; esta leyenda, de origen iraní, aparece en el Apocalipsis (12, 7) (405); los comentaristas vieron en la caída de las estrellas causada por el dragón de la visión apocalíptica (Ap. 12, 14) una imagen del diablo arrastrando consigo una parte de los ángeles (I. Casiano: "Coll.": 8, 3), aunque constituía una interpretación equivocada de este pasaje. Desde la Edad Media (siglo VI), se pensó, fundándose en Ap. 12, 7, que el diablo con una parte de los ángeles se rebeló contra Dios, y que S. Miguel y sus ángeles arrojaron del cielo a Lucifer y a sus secuaces (406) (Casiodoro: "Com-

plexiones in Apocalypsin": 17, PL.: 70, col. 1411; Ecumenio: "In Apocalypsin"; Andrés de Cesarea: "In Apocalypsin": 12, 34); esta interpretación se fundó en una opinión también errónea de este pasaje que, en principio, fue rechazada (Pseudo-S. Agustín: "Homiliae in Apocalypsin": 9, PL.: 35, col. 2434 y Alcuino de York: "In Apocalypsin": 5; PL.: 100, col. 1154) (407).

El Antiguo Testamento presenta la figura de un acusador celestial de los hombres ante Dios (Job 1, Zac. 3, 1 ss.); pero no se indica que este ser se halle en oposición a la divinidad ni que obre simplemente por maldad. El diablo de Job y de la visión de Zacarías defiende los intereses de Dios, aunque de un modo estrictamente jurídico e inquisitorial. No obstante, la creencia en malos espiritus estaba más extendida en Israel de lo que permiten suponer ciertas alusiones escasas (Lev. 16, 10; Isa. 13, 21 y 34, 14). Será con el judaísmo tardío, de manera análoga a como ocurrió con los ángeles, cuando se abonen las ideas populares y paganas sobre los demonios. La serpiente del Paraíso es considerada como máscara del diablo (Sab. 2, 24). En el Nuevo Testamento, se sabe que, aunque el poder del maligno ha sido quebrantado fundamentalmente por la muerte de Cristo, sus maquinaciones hostiles continuarán hasta el juicio Final. Los acontecimientos negativos que perjudican a la comunidad cristiana suelen atribuirse a la influencia del diablo (408).

Un rasgo común entre demonios y ángeles es que tienen el mismo origen oriental. La influencia del mazdeísmo persa es más palpable en la demonología que en la angeología. Todas las religiones tienen una tendencia natural a personificar, a la vez que al Dios

conocido como suma de todo bien, a una voluntad de hacer el mal. Esta tendencia desemboca en una concepción dualista del universo. El espíritu del bien se opone al del mal; el Dios de la luz, al príncipe de las tinieblas. Cediendo al empuje de las creencias iraníes, el Judaísmo admite la existencia de un demonio que corresponde a Ahrimán, el dios malvado de los mazdeístas. Sin embargo, mientras que Ahrimán es capaz de disputar la victoria a Ormuzd, el dios bueno, el poder de Lucifer es sumamente inferior al de Yahvé: El dualismo persa se encuentra así corregido y atenuado. Aún más, trató de debilitarse esta concepción en el Cristianismo naciente, en confrontación con corrientes maniqueas y priscilianistas. De esta forma, es incompatible la creencia en un Dios bueno a la vez que en un principio eterno malo, o que Dios creó al demonio siempre malvado; En el canon 7 del Concilio de Braga (561), se dice: "Si alguien dijere que el diablo no había sido primero ángel bueno hecho por Dios... sea anatema"; idea tomada de S. Ireneo ("Adversus Haereses": 40, 4; 41, 1), de Orígenes ("Contra Celso": l. 6, c. 44) y S. Agustín ("Enarrat. Ps.": 103 y "Sermón 4": 9s) y que se continuará en S. Gregorio Magno ("Moralitates": l. 32, c. 47), hasta el Cuarto Concilio de Letrán (1215), en cuyo capítulo "Firmiter", se dice: "El diablo y los demás demonios fueron creados naturalmente buenos, pero ellos de suyo se hicieron malos"; más adelante, se tendrá ocasión de ver cómo estas ideas afectaron a los cátaros y como la Iglesia (de cuya doctrina bebe el "Breviari") reaccionó contra ellos (409).

Así, entre ángeles y demonios no hay diferencia de naturaleza. Tienen el mismo origen: Simplemente, los demonios son ángeles rebeldes, caídos, que obedecen a Lucifer en lugar de al Señor.

Es lo que declara Ermengaud al referirse a este tema: "Sabed que, al principio, los diablos malvados fueron creados ángeles y fueron hechos hermosos y muy buenos... aún no estaban confirmados por la Santa Divinidad, ni estaban plenamente iluminados de virtud, sino que tenían libre albedrío para hacer el bien o el mal". Para algunos, el diablo fue en otro tiempo arcángel, para otros el primer arcángel creado y el más alto de los ángeles, que se encontraba entre los Querubines (opinión que se mantuvo en vigencia durante la Edad Media, como escribe Ermengaud: "Lucifer era de los más hermosos (ángeles), de los más claros, de los mejores y de los más inteligentes"; y en Sto. Tomás de Aquino: "Summa Theologica": I, 63,7) (410), según se deriva de una interpretación alegórica de un pase je de Ezequiel (28, 12-14). Este ángel excelso se apartó de Dios por un pecado; como la Sagrada Escritura no expone en qué consistió, surgieron diferentes versiones sobre la naturaleza del mismo (el mal cumplimiento de las tareas que Dios le encomendó en la Creación; sentimientos de envidia y celos del hombre creado a imagen del Señor; negación de rendir homenaje a Adán por considerarlo inferior a él), siendo la más extendida la que trató de explicar la falta del diablo como un pecado de soberbia (Atenágoras: "Prebs.": 24, 4; Taciano: "Ord. ad Graec.": 7, 5; Orígenes: "De Princ.": I, 5, 5 y 8, 1; S. Gregorio Nacianceno: "Or.": 38, 9; S. Agustín: "De Civitate Dei": l. 11, c. 13, "De Genesi": l. 11, c. 15 s., "Enchiridion": 28; S. Gregorio Magno: "Moralitates": l. 2, c. 4. 16 ss; Sto. Tomás de Aquino: "Summa Theologica": I, 63, 2). Por esta razón, la exégesis puso en boca del diablo las palabras de Isaías 14, 13s, con las que se describe el orgullo del rey de Babilonia: "Escalaré el cielo y levantaré mi trono sobre las estrellas de Dios, me sentaré en el monte de la asamblea y en lo último del Norte. Su

biré a las alturas de las nubes y seré igual que el Altísimo". Desde Orígenes, este pasaje se hizo clásico como expresión de la soberbía del diablo ("De Princ.": I, 5, 5). Este es el sentido que también toma Ermengaud para explicar cómo por orgullo cayó el demonio: "Lucifer, en el momento de su creación, pensó en su gran belleza, en su gran bondad y en su gran sabiduría, y, al pensarlo, se llenó enseguida de insensatez y de orgullo, manifestando que quería ser igual a Dios en alguna de sus excelencias. Y en ello consintieron gran cantidad de ángeles. Y por su gran orgullo y el de los que en ello consintieron, fueron arrojados del cielo y fueron lanzados al abismo para no recobrar nunca más el reino del paraíso"; con estas últimas palabras (y con el añadido al final de este párrafo: "Por eso la justicia de Dios Nuestro Señor les ha sentenciado a que, por su gran maldad, tengan castigo para siempre y sin fin") (411), Ermengaud recoge las doctrinas de S. Agustín ("Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 110, 7 y "Enchiridion": n/ 27. c. 29) que cristalizarían oficialmente en el canon 9 del "Synodos endemousa" (543), suscrito por el Papa Vigilio: "El que dijere que el suplicio de los demonios ha de ser temporal y que ha de tener fin... sea anatema" (canon en contra de la tesis origenista y que, como se verá más adelante (412), retomarían los cátaros, según la cual se pensaba que los diablos tenían aún posibilidad de penitencia por medio de la cual podían alcanzar aún la salvación: Orígenes: "Inios.": l. 8, c. 4; una reminiscencia de esta teoría puede encontrarse en Gregorio de Nisa: "Oratio Catechetica": 26, 2s). La distinción entre castigo provisional de los demonios mediante su lanzamiento al aire y su condenación definitiva en el infierno en el Juicio Final, se mantendría desde ahora en vigencia dentro de la ortodoxia católica (413).

En un sentido moral, esta escena representaría el castigo de la soberbia (414), concebida ya desde antiguo como el primero y peor de los pecados, así como el que contiene y del que derivan todos los demás, ya que "Todo el que peca es soberbio, porque al cometer los actos prohibidos desprecia los preceptos divinos. Justamente, pues, el "principio de todo pecado es la soberbia"... A causa de la soberbia, el diablo fue desposeído de la felicidad celeste... Ella (la soberbia) es la primera en el pecado y la última en el combate. Porque, o bien en el comienzo abate el alma con el pecado, o bien, en última instancia, la despoja de las virtudes. De ahí que sea el mayor de todos los pecados" (S. Isidoro: "Sentencias": l. 2, c. 38, 2, 6 y 7) (415). Idea que tomarán los teólogos de los siglos XII y XIII: Así, Hugo de S. Víctor imagina la filiación de los vicios a través de un árbol cuya raíz es el Orgullo, imagen mnemónica que encuentra ilustración en una miniatura del siglo XII de su "De fructibus carnis et spiritus" (Salzburgo, Stadtbibliothek, Sign. V. 1, H. 162, f. 75 v.) (416) y en otra, más esquemática, de un manuscrito del siglo XIII (París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 1116, f. 185) (417).

No sería erróneo ver también en esta miniatura una ilustración sobre el origen del mal y un ataque a las ideas que los cátaros sostenían al respecto. Muy probablemente, el punto de partida de toda la doctrina cátara sea averiguar el origen del mal. En este sentido, y sin ser dualistas, la mayoría de las religiones admiten la existencia de un adversario natural del Dios bueno, de un diablo que ha tenido comienzo, pero que nunca tendrá fin. El Catolicismo romano sostiene como artículo de fe que ha habido y habrá frente a Dios una criatura a la vez maligna y desgraciada, reduci-

da a la impotencia, pero sin embargo violentamente rebelde. El origen del mal lo sitúa no en un principio independiente, sino en la libertad de esta criatura considerada como primitivamente buena: El mal habría nacido "ex nihilo" del libre arbitrio del demonio. No obstante, para los cátaros, Lucifer, antes de su caída, habría podido tener la idea de revolverse contra Dios. Es este uno de los argumentos más sólidos de los cátaros para demostrar que existía un principio malo, anterior a Lucifer: La libertad, para ellos, no tiene ningún sentido, si el mal no está ya ahí para ofrecerse a la libre elección. De todas formas, no es fácil saber lo que entendían por principio malo, ya que nunca definieron claramente su naturaleza, cambiando sus opiniones, además, al respecto en el curso de los tiempos. Lo que sí está claro es que nunca lo consideraron como igual en poder al verdadero Dios, ni como una verdadera "potencia". La profesión de fe del cátaro está engañosamente camuflada bajo un monoteísmo aparente, ya que dice reconocer y adorar al verdadero Dios (al detentador del "Ser" supremo); por dualistas que fueran, nunca admitieron que el principio malvado estuviera al mismo nivel ontológico que el ser de Dios (418).

Varios son los argumentos que aducían para probar la existencia de dos principios y la caída de los ángeles rebeldes, tras la seducción diabólica, y su posterior encierro en los cuerpos humanos. Por un lado, está su particular interpretación de las Escrituras y, por el otro, la utilización de determinados mitos.

En cuanto a lo primero, los cátaros hacían uso de Ezequiel para describir la invasión diabólica figurada por la irrupción armada de los príncipes de Asur, Mosac y Tubal y el combate en el Em

píreo que provoca el desconcierto y la caída de los espíritus. Según la Sabiduría, certifican la bondad de Dios, incapaz de odiar su obra (Sap. 11, 15) y por consecuencia de crear al diablo, al que detesta; y, en nombre de Jesús Sirach, proclamán el dualismo absoluto: "omnia duplicia, unum contra unum". En el Evangelio de S. Juan, reposa la tesis fundamental del antagonismo entre la luz y las tinieblas en la rivalidad universal entre dos principios creadores de dos mundos: Uno bueno y otro malo (Joan 7, 7; 3, 19-20; 1, 9 y 8, 34). S. Juan les proporciona la justificación del principio malo, "peccatum dicitur", autor de un mundo visible repleto de vicios: Esta creación desconoce al Padre, detesta al Hijo y odia a los Apóstoles. La parábola del Sembrador (Mt. 13, 24; 37-39) justificaría la invasión del más allá por el diablo y su cohorte. Esta interpretación que aparece hacia 1220 apenas está esbozada en sus polémicas anteriores. Sin el apoyo escriptuario, la versión parisina del "Antiheresis" precisa que el príncipe de las tinieblas invadió la curia de su rival, para engañar y corromper a los ángeles. Alzándose inmediatamente contra él, el Padre lo expulsa junto con todos los ángeles seducidos. En este tumulto cayeron algunos inocentes que serán salvados (419)

Llegados a este punto, hay que hablar de los mitos, que dejan desasosiego a los simples, donde los captados viene a iniciarse en ellos para alimentar su imaginación y sentimiento, mientras que los espíritus mejor dotados podían en ellos consideraciones especulativas donde apoyarse. Se conocen dos versiones principales: La primera, muestra cómo un ángel de la luz que logró camuflarse entre los de Dios, les seduce haciéndoles conocer las bellezas aparentes y engañosas del mundo material, por lo que se revuelven contra el

Creador, que les vence, les precipita a la tierra y quedan ligados a las realidades corporales. La segunda versión elimina la contradicción aparente entre ángeles buenos engañados por la evocación de una belleza evidentemente inferior a la del mundo espiritual. La tentación surgió de la curiosidad y del deseo de conocer una serie de aspectos de la realidad material que los ángeles no podían encontrar en el mundo de lo espiritual, como el conocimiento de la mujer y del sufrimiento; los que consintieron vieron abrirse el cielo bajo ellos, y cayeron sobre la tierra. De todas formas, ambas tienen en común el hecho de que los ángeles caídos fueron aprisionados en los cuerpos de los hombres. Así, como ya se vio, el infierno es la tierra, pero con un matiz purgativo, un substituto del Purgatorio católico (420), con lo que los diablos, a través de diversas transmigraciones, y según su comportamiento en la tierra, pueden acceder a la salvación, abandonando el cuerpo que los ata a lo material.

Frente al dios bueno, el único que posee la plenitud ontológica, se presentan numerosas entidades míticas como otros tantos avatares malignos; hay, por lo menos, cinco: La materia (en tanto que corrupta o pura nada), el monstruo del caos (entidad más maligna que Lucifer que puede figurar como principio, ya que es espíritu sin comienzo; a la vez, hombre, pez, pájaro y bestia), el mal bajo su aspecto luciferino, el mal bajo su aspecto satánico y las tinieblas o noche absoluta. La disposición del mal bajo estas diversas figuraciones se hacía con el sentido de situar su principio más abajo que sus más bajas manifestaciones. El mal es una realidad (virtual, negativa), una fuerza de resistencia al ser, una negación, que el verdadero Dios no ha podido ni ha querido crear. Pueden encontrarse precedentes en la constitución de este principio,

en textos maniqueos y del cristianismo primitivo. Para los dualistas, Dios era la eterna y suprema existencia, el ser inmutable en el que no puede haber el mal ni la nada. Era todopoderoso en el bien, en el sentido que podía todo lo que quería, pero sólo podía querer el bien; así, Dios no puede oponerse al mal con el mal, por lo que, sobre el plano de la Manifestación, sólo puede resistírsele y triunfar sobre él sacrificándose (o sacrificando algunas entidades buenas, como será el caso de Cristo, y del particular sentido como es concebido, según se verá más adelante) (421).

No todos los ángeles han sido condenados a la perdición, ni incluso, quizá, la totalidad de la esencia de cada uno de ellos. Que hayan sucumbido a una tentación voluptuosa, que habrían sido libres o no de resistir, o más bien que hayan sido coaccionados por la fuerza a la servidumbre diabólica, por una situación casi mecánica ligada a la escala de la emanación (que va de los seres necesariamente incorruptibles a los necesariamente corruptibles y corruptos); los ángeles, perdiéndose, no han hecho más que cambiar en lo que eran. Han desfallecido, por debilidad, incapaces, por naturaleza, de hacer frente a la "Fuerza" o a la "Seducción"; esto significa que había una parte de la creación divina destinada desde la eternidad a la debilidad o a la corrupción y otra que, igualmente desde siempre y necesariamente, era incorruptible e impecable por esencia. En la "Visión de Isaías", los cátaros encontraron, bajo una forma cristianizada, esta dialéctica de la Emanación; en esta obra apócrifa, se comprueba que el sexto y séptimo cielos eran puramente espirituales; es en el quinto donde se produjo el combate mítico entre el demonio Lucifer y el Hombre Primordial (S. Miguel, Cristo mismo para los cátaros), donde se manifestó los dife-

rentes grados de corruptibilidad de los ángeles. Así, una doctrina que enseñaba que los buenos están eternamente con el verdadero Dios y los malos con el demonio, excluía totalmente la libertad.

Ciertos seres permanecieron fijos en la unidad divina: Son seres específicos, limitados, individuales, pero cuyos límites no son susceptibles de anulación: Están unidos a Dios por el amor ("caritas"). En los grados inferiores de la emanación (y en el dominio de la Mezcla), las criaturas están separadas unas de otras por barreras anuladoras, que son las que establece la materia, estando necesariamente abocadas al mal, o más bien a hacer la experiencia del mal, de modo que los demonios pretendidamente creados por el principio malo parecen haber sido sólo criaturas destinadas, desde el origen de la manifestación, a la malignidad, por las leyes mismas de la emanación. De todas formas, la diferencia establecida por los dualistas absolutos entre los malos ángeles creados desde el principio y los ángeles buenos corrompidos pierde gran parte de su importancia, ya que los malos ángeles son criaturas necesariamente desinadas al mal desde el origen de la Creación.

Un aspecto importante a tener en cuenta es que todo lo que en estos espíritus malignos hay de ser procede del Dios bueno, ya que no hay creación diabólica en el ser, sino sólo en la nada; de esta manera, ciertos cátaros llegaron a la conclusión de que el mismo diablo podría ser salvado; además, hay que tener en cuenta que sólo las raíces del mal son eternas por esencia, pero éstas no coinciden con el diablo, en el que hay demasiado ser para asumir el papel de mal principal (que se presenta como la negación misma, la nada misma, sin que todas sus manifestaciones sean tales que se pue

da concebir una más maligna; así, el mal concebido por el hombre se trata mucho más del mal que de su principio mismo); se puede decir que los cátaros llegan a pensar prácticamente que el mal es eterno, independiente de Dios, y que es igualmente causa (pero inversa, cambiada de signo: Es decir, naciendo de sus efectos y no precediéndolos), pero al mismo tiempo no es un existente. (422). Los cátaros del Languedoc se atuvieron, al menos hasta mediados del siglo XIII, a un diteísmo absoluto (423).

Por último, hay que reconocer, como ya se ha apuntado, que los cátaros no reconocían ningún valor al libre albedrío; este género de libertad les parecía una ilusión peligrosa, ligada a la naturaleza diabólica del mundo de la mezcla. Dado que el libre arbitrio suponía el conocimiento del mal, según el "Liber de duobus principiis", la astucia diabólica consistió en engañar sugiriendo que esta libertad era lo primero y el mal lo segundo. Pues los los ángeles (es decir, los espíritus que llenarían los cuerpos humanos quedando aprisionados en ellos) podían creer "inventar" el libre albedrío como un bien superior, no apoyándose sobre la tentación de hacer el mal, sino sobre el deseo de hacer libremente lo contrario de lo que estaban obligados a hacer por naturaleza (el bien), y esto con el único fin de hacerse libres y no de volverse malos. La tentación diabólica es el libre arbitrio mismo: Insiste en que su valor reside en hacer el bien teniendo el poder de hacer el mal, o dicho de otra manera, hacer el bien guardando la posibilidad, siempre, de hacer el mal (así, se produce, según los cátaros, un contrasentido, ya que sólo se puede tener la posibilidad de hacer el mal si se lo conoce, y sólo puede conocerse habiendo caído ya en sus trampas). Juan de Lugio afirmaba que, así, sólo

se puede ser libre (con esta libertad engañosa) haciendo el mal. La necesidad misma de tal libertad sólo puede nacer, en la criatura buena, de un principio opuesto al del Bien, y que dándose como la expresión de un deseo de perfección sólo traduce el desvanecimiento del alma por la negación primordial, es decir, por la nada. Según Juan de Lugio, la verdadera libertad es la que se define por la imposibilidad, cuando el ser es creado, purificado, de caer en el mal; es la que evita que el alma sufra la invasión del no-ser, evitándole incluso experimentar la tentación del mal. Pero tal libertad no se encuentra en el mundo de la Mezcla, donde el demonio ha implantado su malicia en el corazón de todas las criaturas (procedentes de los cielos inferiores). Así, en este sistema donde es Dios quien combate solo, en sus criaturas, contra el principio del mal, no puede haber sitio para el libre arbitrio; se excluye la libertad humana, pero se salvaguarda la bondad absoluta de Dios (424).

Alanus de Insulis refuta todas estas opiniones: Si, como creen los herejes el diablo es el autor de lo visible, hay que indagar si tuvo o no un principio; el hecho de que lo tuvo, aparece manifestado claramente por Cristo, quien dice: "Este fue homicida desde el principio" (Joan VIII). Si Dios y el diablo hubieran existido desde siempre, habría habido dos autores coeternos de las cosas y, por consiguiente, dos dioses, pese a que la autoridad del Antiguo y Nuevo Testamento proclame que hay un único Dios. Como el diablo es mudable y variable, alguna composición hay en él, y todo compuesto tiene un principio de existencia. Además, si dos fueron los principios de las cosas, uno sería imperfecto y el otro superfluo, lo que es un absurdo. Por su parte, si el diablo, es decir, Lucifer, hubiera existido desde el principio, habría que preguntar

se si los otros demonios fueron coeternos o no con él; si se dice que existió un único demonio, esto queda refutado por la autoridad evangélica, en el pasaje en que el diablo, habiéndole preguntado Cristo cuál era su nombre, responde: "Mi nombre es Legión" (Marc. V), lo que equivale a decir que no se trata de un solo demonio, si no de muchos. Si se responde que son coeternos con Lucifer, lo serían también con Dios, con lo que habría habido muchos seres coeternos con El, siendo capaces de crear el mundo todos ellos, lo que, nuevamente, resulta absurdo. Buenos y malos espíritus tienen la misma naturaleza, si los buenos tuvieron inicio, así también los malos; pero cabe preguntarse que por quién; si se responde que por Lucifer se descubre el contrasentido, en este aspecto, de las tesis cáta-ras, ya que Lucifer habría sido el creador no sólo de lo material, sino también de lo espiritual. Por lo tanto, la respuesta correcta es Dios, ya que si todas las criaturas son mudables, se exige que exista una causa inmutable de la que procedan las cosas mudables; al ser Lucifer mudable, su existencia se debe a lo inmutable, es decir, a Dios (con lo que ya no se puede hablar de principio malo).

Una vez dado por hecho que su existencia procede de Dios, es procedente preguntarse si fue creado bueno o malo. Para ello hay que tener en cuenta que no hay mala naturaleza en Dios, ninguna criatura en El Que Es es mala, luego Lucifer fue creado bueno por Dios, y si después se volvió malo, ocurrió como consecuencia del pecado.

Si fue creado por Dios, como ha sido probado, y si las cosas visibles fueron hechas por él, ¿esto ocurrió siendo malo o siendo bueno?. Si las creó siendo bueno, entonces la criatura creó a la

criatura; ¿pero de qué manera lo creado pudo ser creado por lo creado?; para realizar la Creación es necesario que el que crea sea increado. Pero si siendo malo creó el mundo de la malicia, todas las cosas habrían sido hechas desordenadamente antes que de forma ordenada (como se tendrá ocasión de ver) (425). Luego queda claro que todo ha sido hecho por Dios y no por Lucifer.

Por su parte, si, como sostienen algunos herejes, Dios, como principio bueno (sumo bien en el que no cabe ninguna malicia), creó el alma y el diablo, como principio malo (suma malignidad, en la que no se halla la más mínima bondad), creó el cuerpo del hombre, ¿cómo pudo unirse una y otra?; esto resultaría absurdo debido a la incompatibilidad entre los dos seres y sus cualidades ("De Fide Catholica contra Haereticos": l. 1, cc. 8 y 9; PL.: 210, cols. 314-316).

Alanus de Insulis expone las teoría cátara de la caída de los diablos que fueron aprisionados en los cuerpos de los hombres, con lo que éstos están habitados no por almas, sino por diablos, y que tras sucesivas transmigraciones (ocho por lo menos) podrán voluer a Dios, ya que han efectuado su penitencia en distintos cuerpos materiales. A su vez, añade una teoría, no demasiado generalizada, y que debía pertenecer a un cierto sector de la Iglesia cátara del Languedoc, según la cual todos los ángeles cayeron, no quedando ninguno en el cielo, fundándose en el pasaje del Evangelio donde se dice: "No fui enviado sino a las ovejas que se perdieron de la casa de Israel" (Matth. XV), entendiendo por casa de Israel la reunión de ángeles que fueron creados en el cielo y que, seducidos por el mal, cayeron; otra autoridad que les sirve de base es la aportada

por el Evangelio de S. Juan: "Nadie ascendió al cielo sino quien descendió del cielo, el Hijo del hombre que está en el cielo" (Joan III). Para el polemista, si el cuerpo del hombre fue hecho por el diablo y su espíritu es el diablo, la totalidad del hombre es esencialmente mala, no puede haber nada bueno en él ni merecer la vida eterna. Además, diversas autoridades muestran que no hay un ángel, sino alma, en el hombre, como cuando Cristo dice: "No temáis a los que matan el cuerpo, pero no pueden matar el alma; sino temed más bien a quien puede arrojar alma y cuerpo al infierno" (Matth. X); y en otro pasaje: "¿De qué le sirve al hombre ganar todo el mundo si pierde su alma?" (Matth. XVI; Marc. VIII).

A su vez, contra la teoría de la salvación de los demonios Alanus de Insulis utiliza la autoridad del Evangelio: "Id, malditos, al fuego eterno, que fue destinado para el diablo y sus ángeles" (Matth. XXV). Para el polemista no hay ninguna autoridad sólida por parte de los herejes para fundamentar que los cuerpos humanos están ocupados por los diablos, por lo tanto no hay ninguna razón de peso que lo avale y falta la probabilidad de este hecho. Si sus aseveraciones fueran ciertas, Lucifer tendría que unirse a algunos cuerpos; los herejes piensan que habitará el del Anticristo; pero esto es absurdo. Si la verdad de la naturaleza humana consiste, según piensan los cátaros, en un cuerpo y espíritu malignos, Cristo no fue verdadero hombre, porque ni tuvo espíritu malvado ni lo unió así. Cristo fue verdadero hombre porque tuvo cuerpo y alma, de lo contrario, o algunos hombres no lo son verdaderamente o tienen cuerpo y alma.

Que algunos espíritus angélicos permanecieron en el cielo, lo

demuestra S. Juan en el Apocalipsis diciendo que el "dragón" arrastró consigo "la tercera parte de las estrellas" (Apoc. XII); el dragón es figura de Lucifer, como las estrellas, de los ángeles creados en el cielo. En esta tercera parte de ángeles que cayeron, Alanus de Insulis distingue los tres tipos de ángeles rebeldes: Primero, los ensoberbecidos como Lucifer y algunos otros mayores; segundo, los que estuvieron de acuerdo con la voluntad de los anteriores; finalmente, los que no contradijeron esta acción perversa. Además, el Señor en el Evangelio dice de los niños "Sus ángeles en los cielos siempre ven el rostro de vuestro Padre que está en los cielos" (Matth. XVIII); el hecho de gozar de la visión divina no podría concebirse de los malos ángeles, luego ha de entenderse de los buenos, y como el hecho de la visión de Dios sólo puede producirse en los cielos, concluye con que hay algún espíritu en el cielo.

Es imposible que todos los ángeles hubieran sido expulsados de los cielos por el pecado por el hecho de haber sido creados por Dios; si El hubiera sabido que todos iban a ser arrojados, no los habría creado; al igual que su justicia se mostró en los enemigos, su misericordia se hizo patente en los que permanecieron fieles. No obstante, los herejes arguyen que si la mayoría de los ángeles están en el cielo, no es probable que el hombre hubiera sido creado para suplir el número de los que cayeron. A lo que el polemista responde que, aunque todos los ángeles hubieran caído, el hombre habría sido igualmente creado, porque se salvan más hombres que ángeles que desertaron ("De Fide Catholica contra Haereticos": l. 1, cc. 10-14; PL.: 210, cols. 316-319) (426).

A continuación comienzan las seis ilustraciones sobre las ten

taciones de los diablos, que empiezan con la que presenta a Lucifer enviando a su cohorte para perder las almas de los hombres; seguidamente, se representan las cinco tentaciones, tres de ellas relacionadas con los pecados capitales y las otras dos, con vicios humanos derivados de ellos. Se verá que todas las escenas aparecen ya consumadas o, mejor dicho, en curso de realización (excepto la última en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, que constituye una auténtica escena de tentación, ya que hay posibilidad de rechazar la sugerencia diabólica); no se trata de una virtud (esencia de la tentación), sino de un hecho (donde los personajes actúan con consentimiento y entendimiento de espíritu). El hecho es explicable en cuanto se trata de ilustrar más evidentemente cada uno de los vicios por los que puede tentar el diablo. Así, tal y como están definidas las miniaturas, hay que hablar de consumación o caída en la tentación. Todas las escenas están caracterizadas por un fuerte dinamismo, a diferencia del mayor estatismo de las de los Oficios angélicos; se trata de representar los efectos del vicio: La serenidad y el orden que reinan en el dominio del bien, se trastocan en lucha y desorden en el del mal; la inmutabilidad, en movimiento; la armonía, en desorden y agitación; lo que es un estado perfecto, inamovible, en un desorden, donde se ha perdido la paz primigenia por la injusticia; es la conocida tesis de E. Male (427).

La tentación se ejercerá siempre a través de uno o más diablos; es probable que se remarque esta diferencia entre hombre y demonio por un sentido anti-cátaro, ya que dentro de la perspectiva herética no habría sido necesaria la presencia del diablo, ya que el hombre lo es precisamente, según su doctrina, como acaba de

verse; el diablo inducirá a los protagonistas, empujándoles literalmente, incluso ayudándoles, a cometer la tentación: Se trata de la antítesis de los oficios angélicos, donde aparece una relación personal entre el bien y el hombre, que es concebido en sí mismo como sujeto; en los Oficios diabólicos el ser humano concibe a su semejante como objeto, y es ahí donde radica el pecado: La tentación se lleva a cabo a través de dos personajes (salvo en el caso de Avaricia y Desesperación), donde hay un sujeto agente y otro paciente, es decir, un culpable y una víctima (o, como en el caso de la tentación por Ira, dos culpables).

b.- Lucifer envía a los demonios a tentar a los hombres.

Manuscrito escurialense S.I. n.3: "Estoria del art del diable. Le princeps dels diables evia sos ministres per temtar las gens" (428); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Estoria de l'art del diable los quals son per temptar. Lo princeps dels diables" (429).

Ambos manuscritos presentan características muy similares; en primer lugar, un gran diablo cuyo aspecto hace que se le identifique con Lucifer: En virtud de la perspectiva jerárquica es mayor que los demás, aparece sentado frente a tres demonios en pie, aspecto que marca una importancia y separación jerárquicas, según se ha visto (430); con el índice de su mano derecha hace un gesto exhortativo: Hay que tener en cuenta que, según el contexto, cuando un personaje apunta el dedo hacia una escena (en este caso, los recuadros que tiene en frente) y no hacia un objeto o una persona, da orden a sus subordinados de cumplir una acción cuya naturaleza se conoce al encontrarse en vía de realización; muy frecuentemente (y este es

el caso de ambas ilustraciones del "Breviari"), la imagen muestra simultáneamente dos momentos muy distintos: El de la orden y el de su ejecución; el jefe que ordena está situado a la izquierda de la imagen: Siguiendo el sentido de la lectura, su acción precede a la de sus agentes, ya que el mandato es anterior a la realización. Además, en las dos miniaturas, el índice ligeramente vuelto hacia lo alto añade un matiz de poder (431); son innumerables los ejemplos donde aparece este gesto; sin embargo, se señalará dos: El correspondiente a una miniatura de fines del siglo XI de la "Vida de Santa Radegunda" de Fortunato (Poitiers, Bibl. mun., ms. 250, f. 22 v.) (432) y un relieve del siglo XII de la basílica de Vézelay que muestra a David dando la orden de ejecutar al mensajero que trajo la noticia del suicidio de Saúl (433).

Frente a Lucifer, tres diablos marchan a ejecutar sus órdenes; como emisarios del maligno, llevan una vara acabada en tres ganchos (cada uno de ellos, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense) o en uno solo (en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional; pero sólo el demonio del centro), que puede considerarse como una especie de bastón de mando diabólico, o, mejor, como un instrumento para apresar a los hombres, similar al que aparece en una ilustración del "Hortus Deliciarum" que representa la muerte del rico Epulón donde un diablo lo lleva con una ~~incautación~~ incantación alusiva a este instrumento ("est fascinula tria dentibus") (434); también en una miniatura del "Misal de Poitiers" aparece este tridente en manos de un demonio (435), utilizado para coger las almas humanas en los castigos infernales del fresco del Juicio Final de la Capilla de los Scrovegni de Giotto (436) y en el del Triunfo de la Muerte del Camposanto de Pisa, obra de Francesco Traini (437); igualmente en un se

llo donde aparece sentado, como rey, con el tridente a guisa de cetro (438).

Las diferencias son sólo de matiz, aunque, en ocasiones, aportarán distintos contenidos de significación. En primer lugar, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, Lucifer está sentado sobre un trono, como elemento significativo de su superioridad y rango en el infierno; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, lo está sobre un cúmulo de llamas (representadas bajo el aspecto de numerosos haces sinuosos) para dar idea del lugar (ígneo) donde habitan los demonios, ya que se consideraba que uno de los castigos principales que sufrían en el infierno era el tormento del fuego eterno ("Ascensio Isaiae": 4, 14; Justino: "Apol.": I, 28, 1; S. Ireneo: "Adversus Haereses": I, 10, 1 y III, 3, 3; Hipólito: "Refut.": X, 34, 2). En apoyo a esta opinión, se podía recurrir a la Sagrada Escritura (Matth. 25, 41; Apoc. 20, 10); pero quedaba la dificultad advertida, al menos ocasionalmente, de explicar cómo podían sufrir el fuego del infierno, concebido de un modo bastante material, unos seres espirituales como eran los demonios (S. Agustín en "De Civitate Dei": l. 21, c. 10 no fue capaz de dar una respuesta satisfactoria) (439).

Una de las diferencias más sustanciales reside en que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense Lucifer tiene cogida con su mano izquierda y en sus rodillas un alma representada bajo los rasgos tradicionales de figura infantil desnuda; esta escena puede verse en un fresco del siglo XIII que representa el infierno en la iglesia de Asnières-sur-Vègre (Sarthe) (440), en el del Juicio Final de la Capilla de los Scrovegni de Giotto, pero bajo un aspecto más

monstruoso y brutal (441), en el de la Capilla de la Magdalena, con idéntico aspecto, del Palacio Bargello de Florencia, obra también de Giotto (442), en el del Infierno de Santa María Novella de Florencia de Nardo di Cione (443) y en el extremo derecho de la parte media de un marfil del Victoria and Albert Museum (444). En este caso, se trata del castigo, representado de forma general, del alma en el infierno. Además, y como se vio en la ilustración precedente de este manuscrito, Lucifer abre su gran boca para mostrar sus dientes, expresando así toda su ferocidad y agresividad (445). El Lucifer del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional cruza la pierna derecha sobre la izquierda, mientras su mano diestra descansa sobre el muslo de aquélla; con el primer gesto, el ilustrador trata de confirmar el poder del príncipe de los diablos (446). La historia de este gesto en Occidente es relativamente reciente: En el siglo XI y durante la primera parte del XII, los grandes personajes, como el Papa, el obispo y el rey, sólo cruzaban las piernas excepcionalmente (447); a partir de la segunda mitad del siglo XII, los personajes que detentan una autoridad, temporal o espiritual, están representados cada vez más frecuentemente con las piernas cruzadas, en particular cuando dan una orden (como en el caso de esta ilustración, en que el Lucifer detenta un poder espiritual negativo y manda a su cohorte a tentar a las gentes) (448). A su vez, este gesto, unido al de llevarse la mano al muslo, manifiesta una firmeza en la voluntad, una determinación en el ejercicio de su poder personal (449); modelos similares, aunque no aplicados específicamente al diablo, que conjuguen ambos gestos pueden verse en numerosas miniaturas, como en una de un manuscrito del siglo XIV (París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 26), en otra de hacia 1317 de la "Biblia de Jean Papeleu" (París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5059) que representa

a un rey sin corona mandando ejecutar a un condenado (450). En esta escena, frente a la ya vista del manuscrito S.I. n.3 escurialense, se ha puesto el énfasis únicamente en el envío de los diablos a realizar su oficio (451).

Por último, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense uno de los diablos extiende su garra hacia adelante y vuelve su rostro hacia Lucifer; los otros dos demonios hacen los mismos gestos, aunque no se vean sus manos al estar tapadas, bien por el cuerpo del diablo que está delante, bien por el margen de la miniatura. El sentido general de esta ilustración es el partir hacia una misión, cuya dirección está marcada por el gesto de la mano (o zarpa en este caso) abierta que prolonga el brazo más o menos extendido, sin rotación del antebrazo ni movimiento del puño, como puede verse en una miniatura de una Biblia Moralisée de la primera mitad del siglo XIII (Viena, Bibl. nat., codex vindobonensis 2554, f. 40 v. b.), cuyo sentido es análogo, pero totalmente opuesto, al de la miniatura que se está tratando, ya que representa a Cristo enviando a dos apóstoles a una misión (según reza la inscripción: "ihesucriz envoia ses deciples as paiens, por querre bones ames por lui rassazier") (452). Por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, los tres demonios muestran en alto una de las palmas de sus manos, significando en una relación de inferior a superior la sumisión a las decisiones y la obediencia a las órdenes dadas, como puede verse, pese a ser otro el contexto, en una miniatura del siglo XIII de un manuscrito del "Digesto" (París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 395, f. 26), que representa a dos hombres aceptando la sentencia de un juez (453).

Se ha hablado en varias ocasiones, al referirse a la figura de Lucifer y del resto de los diablos, de jerarquía y de relación inferior-superior, que es lo que expresa el texto de Ermengaud: "Sabed también que entre ellos (los diablos) los hay con gobierno mayor que los otros, pues aquellos que son más p^{er}fidos, más terribles y más conocedores del mal, ostentan mayor gobierno, puesto que el diablo mayor, a aquellos que él sabe que son más falsos y con mayor experiencia, les envía para que engañe a todo un país o a una provincia, y a los otros, que tienen menos saber, los envía a engañar a un hombre solamente" (454). Se trata, pese a la oposición de algunos teólogos anteriores por el concepto de orden que esto implica, de una elaborada jerarquía diabólica: Sto. Tomás de Aquino, al igual que muchos otros teólogos, y según se enseña en el Nuevo Testamento, admite que entre los demonios, como entre los ángeles, existen varios órdenes y una jerarquía, a cuya cabeza está Beelzebub ("Summa Theologica": P. I. qu. CIX, art. I, II; S. Alberto Magno: "Summa Theologica": P. II, tratt. VI, qu. 26, m. 1) (455). Además, según se ha visto en el texto antes mencionado del "Breviari" y como podrá comprobarse en las miniaturas siguientes, no sólo existe una jerarquización, sino también una especialización por parte de estos espíritus malvados, según cuenta el mismo Ermengaud: "Hay algunos diablos que están preparados para tentar a un sólo hombre en una clase de pecado; a unos les tienta en la lujuria, a otros en el orgullo, a otros en la avaricia y a otros en otros pecados mortales que siguen" (456).

Como se verá en las próximas miniaturas, cabe preguntarse dónde tienen su sede los demonios, si en la tierra o en el infierno. Según numerosos teólogos, ellos poseen ambas sedes: El infier-

no, para su castigo y el de los condenados, y el aire, para tentar a los hombres (457) hasta el día del Juicio (S. Buenaventura: "Sententiae": l. 2, dist. 5, art. 2, qu. 1; S. Alberto Magno: "Summa Theologica": P. II, tratt. V, qu. 25, m. 3; Sto. Tomás de Aquino: "Summa Theologica": P. I, qu. LXIV, art. 4) (458).

c.- Tentación por la lujuria.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Tempta per luxuria" (459); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Temptar per luxuria" (460).

Es la primera de las tentaciones; los dos manuscritos ofrecen características muy similares: En ambos aparece una pareja de amantes en diferentes momentos de su relación, bajo la mirada de un diablo. En el S.I. n.3 escurialense, el demonio parece poner su mano detrás de la espalda de la mujer, que coge la derecha del hombre con su izquierda, mientras muestra en alto la palma de su diestra. En primer lugar, el gesto del diablo parece animar o empujar a la mujer a seducir al hombre; el gesto de la mujer es algo más complejo: En principio, se trata de la manifestación corporal de una potencia más moral que física; es el gesto por el que una persona toma posesión de otra; profundizando algo más, en el contexto de esta miniatura, la posesión se ejerce de forma dulce, persuasiva, pero con un fin engañoso (que el hombre peque); a su vez, este es el gesto que se efectúa para la toma de posesión a título de esposa por parte de un hombre en los siglos XI al XIII (461), como puede observarse en numerosas miniaturas (como en una de una Biblia historiada de fines del siglo XII (Amiens, Bibl. mun., ms. 108, f. 6) que representa a Abraham que lleva a su mujer devuelta por Faraón, y en otra de una inicial del Libro de Oseas de una Biblia

del siglo XII (Troyes, Bibl. mun., ms. 28, t.1, f. 250) donde aparece Oseas tomando a Gomer como esposa (462); por último, en la cuarta escena de un marfil francés del siglo XIV (463) del Metropolitan Museum); pero hay que tener en cuenta que en la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense es la mujer, no el hombre, quien toma la iniciativa en este acto de posesión, alterando el orden establecido y dando, por lo tanto, un sentido pecaminoso a la escena en cuanto a la explícita inversión de valores. Por otra parte, dada la mayor potencia moral (aunque de signo negativo) de la mujer, ésta se presenta como superior al hombre (de nuevo la citada inversión de valores según las normas fijadas en la Edad Media), con lo que el hecho de ~~mostrar~~ la palma de su mano izquierda viene a significar la buena acogida dispensada al hombre que se presenta ante ella, enriqueciéndose el aspecto de seducción engañosa que la escena ya tenía (464).

En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el diablo, con su zarpa puesta sobre la espalda del hombre, parece animarle a cometer el pecado: El varón besa a una mujer coronada (465) mientras pone sus manos bajo el mentón de ella; éste es el signo más frecuentemente utilizado por el hombre y la mujer para testificar su íntimo afecto; no obstante, teniendo en cuenta el contexto de la escena donde aparece un diablo presidiéndola, este amor reviste un aspecto pecaminoso, contrario a lo que podría ser el afecto conyugal; modelos similares, pueden encontrarse en la parte derecha de un marfil del siglo XIV del Museo de Cluny (466); es muy frecuente en las iniciales historiadas del Libro de Oseas, que muestran frecuentemente al profeta desposando a Gomer, la prostituta, bajo la orden de Dios, como puede verse en la "Biblia de Manerius"

de la segunda mitad del siglo XII (París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 9, f. 125 v.) y en una Biblia del siglo XIII (Sées, ms. 4, f. 114 v.) (467), donde ambos personajes no se limitan a unir sus rostros ligeramente, como en el modelo precedente, sino que aparecen, de hecho, besándose; en los ejemplos anteriores, el carácter afectuoso o bien reviste un sentido positivo (Oseas-Gomer) o neutro (marfil francés); no obstante, la mano bajo el mentón acompañada ocasionalmente del beso puede estar teñida de un significado totalmente negativo como cuando se trata de ilustrar (de manera pareja a la miniatura que se está analizando) el vicio de Lujuria, como puede verse en los relieves del zócalo de Amiens (de hacia 1230) y en los pilares centrales del pórtico Sur de la Catedral de Chartres (de hacia 1240), así como en una inicial de la primera mitad del siglo XIII de un manuscrito del "Decretum Gratiani" (Abadía Benedictina de Admont, ms. 72 (35), f. 255 r.) que ilustra la regulación concerniente al adulterio (468) y en uno de los medallones en relieve del "Kaiserpokal", de hacia 1300 (Osnabrück, Ayuntamiento) (469). Por lo que al beso en sí mismo se refiere, no es un tema que haya gozado, dentro de un contexto profano, de gran predicamento, tal vez porque su significación en la Edad Media revistiera un carácter demasiado íntimo. Una de las más antiguas ilustraciones del beso se encuentra en una miniatura germana de época románica procedente del "Misal de Millstatt" (Archivos de la Sociedad de Historia de Klagenfurth). Los entalladores de marfil, tan aficionados a la representación de escenas amorosas (casi nunca groseras), raramente han representado la escena del beso, que, en el siglo XIII, aparece en el relieve de un cofre renano (Museo de Munich) y, en el XIV, en un cofre de amor (Museo de Turín) de origen francés; con idéntico origen, en escenas del asalto del Castillo del Amor en dos marfiles del Museo Nacional de Florencia. A veces, estas escenas amoro

sas pueden estar revestidas, dentro de objetos profanos y de uso cotidiano, de una cierta significación moral (similar a la de la ilustración del "Breviari"), como la de un peine de marfil del siglo XIV del Museo Nacional de Florencia, donde, en las enjutas de los arcos que encuadran las escenas amorosas, aparece un diablo (470').

El hecho de que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense aparezca el diablo en relación directa con la mujer puede ponerse en relación con un tema con el que se cuenta con antecedentes desde época románica; en palabras de E. Male: "Para el monje, la mujer es casi tan temible como el diablo. Es el instrumento del que se sirve para perder a los santos. Tal es el sentimiento de los grandes abades, de los reformadores de la vida monástica. Todos tienen miedo de la mujer; no quieren que el monje se exponga a la tentación; según S. Bernardo: "Vivir sin peligro con una mujer es más difícil que resucitar a un muerto". Se siente que los reformadores se acordaban de los desordenes del terrible siglo XI, donde había casi zozobrado la antigua disciplina de la Iglesia... Pedro Damián, Hildebrando, no condenan el matrimonio, instituido por Dios, pero el hombre unido a la mujer disminuye su aspecto: No puede aspirar a ser un puro espíritu. Es lejos de la mujer, en una austera soledad, como el hombre se eleva a la vida divina... Esta lucha contra la mujer ha de-jado sus huellas en los capiteles de las iglesias románicas. Un capitel de la Catedral de Autun nos muestra a un joven que contempla a una mujer sin vestiduras... Ella se vuelve para lanzar un vistazo a su víctima, y hace flotar, detrás, una banderola. En este instante, el demonio aparece y coge al joven por los cabellos; se convierte en su dueño, y parece que la mujer es su cómplice, pues su cabe

llera se eriza como la del diablo... En Vézelay... el diablo tañe a la mujer desnuda, como un instrumento de música, mientras que un juglar, cómplice del demonio, une su melodía a la del infierno" (471). Este último es similar al tema clásico de la tentación de S. Benito en Saint-Benoit-sur-Loire. (472).

Por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es el diablo quien empuja al hombre hacia el pecado, hacia la acción deplorable y hacia el objeto de su deseo; la idea es en cierta medida similar a la de la ilustración del S.I. n.3 escurialense, pero la mujer, ahora, y debido a su papel pasivo, no revisite de forma tan evidente el aspecto de instrumento del pecado, recayendo la culpa igualmente sobre ambos.

Aunque el pecado de Lujuria fue siempre condenado por la Iglesia, hay que tener en cuenta el particular significado que cobra en esta ilustración en función de unas coordenadas espacio-temporales muy precisas, que son las del Languedoc a fines del siglo XIII. Para ello, hay que partir de la condenación a la doctrina del Amor Cortés formulada oficialmente por la Iglesia en la persona del obispo de París Estienne Tempier el 7 de Marzo de 1277, donde se rechaza desordenadamente en 219 proposiciones todo lo que le parecía atrevido en el Tomismo, el Albertinismo, las ideas de Siger de Brabante... en una tesis sobre la eternidad de la inteligencia impersonal y en algunos escritos de tendencia materialista: En el primer rango de obras sospechosas figuraba un tratado del Amor que ha sido identificado con el "De Amore" de Andreas Capellanus (escrito probablemente hacia 1185 para María de Champagne); con esto, el obispo de París se propuso desacreditar la erótica de los trovadores,

tomando el "De Amore" como la obra sobre la que descargar su indignación, ya que a sus ojos ofrecía una suma de concepciones cortesas incompatibles con el Cristianismo. En esta época, el amor caballeresco y el amor cortés tendían a confundirse y la Iglesia los consideraba igualmente inmorales. Así, es posible que, pese a que la condenación parecía atacar más directamente a la obra de Andreas Capellanus, el fin'amors estuviera incluido, implícitamente, dentro de este rechazo. A su vez, el franco naturalismo de Jean de Meun coincidía con el "De Amore" y con la Edad Media occitana al considerar el amor conyugal como una simple variedad de amor venal. Desde hacía tiempo este naturalismo libidinoso estaba condenado por la Iglesia, sino como error filosófico, al menos como pecado. Tal como figura expuesto por Jean de Meun, no difiere en absoluto del naturalismo simplista que diez años antes había combatido Sto. Tomás en la "Suma contra los gentiles", y que se apoyaba sobre razonamientos como estos: La unión sexual del hombre y de la mujer está destinada al bien de la especie, como el bien de la especie es superior al del individuo, el acto sexual es conforme al orden divino; el hombre está dotado de una "vis concupiscibilis" que le incita a cumplir el acto carnal, y de órganos destinados a la generación, luego él no peca en absoluto librándose al acto de la carne; el Creador ordenó: "Creced y multiplicaos", luego el hombre debe unirse carnalmente a la mujer. Si bien estas tesis (que sólo podían ser suscritas por materialistas y herejes declarados) chocan frontalmente contra las ideas del amor occitano y algunas de los cátaros, las de estos últimos sobre todo eran igualmente reprobables a ojos de la Iglesia, ya que atribuían la "vis concupiscibilis" a la inspiración diabólica, y sostenían que los simples creyentes (no los perfectos), aún hundidos en la materia y sometidos a la necesidad

natural, no pecaban cuando sucumbían a la "temptatio carnalis", o, por lo menos, este pecado no podía serles imputado, con lo que, a ojos de la Iglesia, esta doctrina permitiría toda clase de aberraciones. Además, lo que condenaba profundamente, era la teoría del amor intersexual puro (sostenida también por numerosos trovadores) que, uniendo la lujuria y la continencia en una misma exaltación de deseo, estaba incontestablemente en contra de la moral cristiana. La Iglesia sólo podía triunfar sobre el amor cortés despojándolo de la parte de idealismo moral con que se había revestido, no r viendo más que en él un libertinaje disimulado; aún más: Es esta moral surgida del instinto carnal, pero capaz de superar a la naturaleza, la que hay que proscribir. La Iglesia siempre estuvo en contra de que el instinto fuera capaz de purificarse de sí mismo en el interior del amor y conducir el alma a su perfección (tesis en la que trovadores y cátaros eran coincidentes); sólo vio lubricidad en toda unión de esencia carnal contraída fuera del matrimonio. Sobre el plano de la sexualidad, sólo conocía el desorden libertino o el orden conyugal. Hay que reconocer que mucho antes de 1277, cuando "fèn'amors" estaba ya en plena decadencia, el estado de las costumbres explicaba la severidad de la Iglesia (ya que el amor puro servía muchas veces como pretexto al desenfreno más vulgar). Pero incluso bajo su aspecto teórico, la erótica de Andreas Capellanus, presentaba, según la opinión de los eclesiásticos, grandes peligros para la virtud de las mujeres, ya que las fronteras entre el amor puro y el amor mixto eran, por naturaleza, ampliamente franqueables. Se sabe que el amor puro comportaba los abrazos, el beso en la boca, el casto contacto del cuerpo desnudo de la amiga, y que sólo el "fait" (el contacto sexual) estaba prohibido; sino se convertía en amor mixto. Pero si su amiga se lo pedía, el amante

debía condescender al amor mixto, y parece ser que las damas exigían frecuentemente esta prueba de pasión, razón por la que más tarde dirá el poeta catalán Auzias March (1395-1462) "que las mujeres no saben amar con amor puro". En muchos casos, los trovadores debían pensar, de manera análoga a Andreas Capellanus, que "continentia non est essentialiter virtus", con lo que caían bajo la condenación de 1277 (proposición 168).

Ermengaud admite las efusiones del amor puro, por impúdicas que parecieran a la Iglesia, siempre que fuera con propósitos matrimoniales, como una especie de cortejo prenupcial; si bien él, en todo momento, rechaza la pasión adúltera y las tendencias naturalistas del amor cortés, conforme a las directrices eclesiásticas. Ya más adelante, en 1323, estos pequeños favores que la dama, siempre con un fin matrimonial, concedía a su amado, serán reprobados por la "Sobregaya Companhia dels VII trobadors de Tolosa" (empeñada en revigorar la lírica occitana), cuyas "Leys d'Amors", sometidas a la aprobación del Gran Inquisidor, serán promulgadas en 1356 (fecha casi coincidente con la elaboración del manuscrito S.I. n.3 escurialense); en ellas se lee que "Lo es (deshonesto) incluso cuando se pida lo que no se debe, una cosa no permitida, no aprovechable o que no es necesaria, como si en sus canciones alguien demanda a su dama que le dé un beso o que le ofrezca un favor secreto. Muchos trovadores antiguos han pecado en este punto. Pues no es cosa honesta, ni permitida, ni aprovechable, ni necesaria el que yo pida un beso a la dama que canto. Y no se debe componer ninguna canción para expresar viles pensamientos de adulterio o de otro pecado"; todo esto conforme al rigorismo moral y religioso existente en esta zona durante la primera mitad del siglo XIV (473).

La patrística ha provisto de argumentos para demostrar que el pecado que se deriva directamente de la soberbia es la lujuria: "Muchas veces, por culpa de la soberbia, se incurre en abominable impureza, porque una cosa está ligada a la otra... por la soberbia se cae en la prostitución de la lujuria... la impureza de la carne se origina de oculta soberbia" (S. Isidoro: "Sentencias": l. 2, c. 39, 1 y 2) (474). El hecho de ser el primer pecado tras la soberbia puede deberse a que es el pecado que corrompe más fácilmente el alma del hombre, de cuya hermosura los diablos sienten envidia: "El linaje humano se esclaviza al diablo por la lujuria más que por los restantes vicios... Sabedores los demonios de que la castidad constituye la hermosura del alma y que por ella iguala el hombre la dignidad angélica, de la que ellos han caído, impulsados por los celos de la envidia, sugieren a través de los sentimientos corporales, el deseo de consumir la lujuria" (S. Isidoro: "Op. cit.": l. 2, c. 39, 21-22) (475). Además, es el primero de los pecados porque entra a través del sentido de la vista, el más importante y primero de todos: "El placer carnal entonces se desea más cuando se tiene a la vista. Porque, como dice un sabio, "los primeros estímulos de la fornicación provienen de los ojos; los segundos, de las palabras" (S. Isidoro: "Op. cit.": l. 2, c. 39, 8) (476).

Como se vio, de un pecado se deriva otro; así de la lujuria se derivan varios, que son los que en las miniaturas de los dos manuscritos aparecen representados a continuación: "La desmesurada libertad en el placer no sabe guardar la medida. Pues cuando un ánimo vicioso, a impulsos de la carne, toma licencia para consumir la fornicación, no menos, prosigue, instigado por los demonios, con otros abominables crímenes y, por haber rebasado así su desenfreno

los límites del pudor, añade crimen sobre crimen, y paso a paso llega hasta el extremo" (S. Isidoro: "Op. cit.": l. 2, c. 39, 15) (477).

d.- Tentación por avaricia.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Tempta per avareza" (478); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Temptar per avaricia" (479).

Es la tentación que sigue a la de la lujuria; en los dos manuscritos la escena es muy similar: Un diablo entrega una bolsa de dinero a un hombre. Las únicas diferencias radican en el gesto: En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, el diablo, frente al hombre, le pone su mano sobre el hombro, posesionándose de su voluntad (480); en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el diablo, con el índice de su derecha extendido exhorta al hombre a que tome la bolsa y haga todo lo que concierne al pecado de avaricia (481).

El tema de la bolsa de dinero como atributo de la avaricia es antiguo en la tradición iconográfica, y puede rastrearse desde el siglo X en las ilustraciones de los manuscritos de la "Psicomachia" de Prudencio donde se representa la ilustración de este vicio (482). El primer modelo escultórico en tierras hispánicas es el capitel de Iguace1 de 1072. (483). Aparece en la miniatura mozárabe en el "Beato de Silos" (Londres, British Museum, Add. ms. 11695, f. 2) (484). Pasará a ser un tema frecuente durante toda la época románica, como puede verse en la portada del transepto Sur de Saint-Sernin de Toulouse (485) y en las de Moissac (486), Beaulieu, Sainte-Croix de Burdeos (487), Sainte-Foi-de Conques (488), Autun y en

la cubierta anterior de marfil del "Salterio de la reina Melisenda" (Londres, British Museum, Egerton ms. 1139) (489). Asimismo, en el Pórtico de la Gloria (490), entre los condenados del Juicio Final de Reims y Amiens (491) y en ilustraciones del "Roman de la Rose". Un personaje histórico tachado de avaro y que aparece con una bolsa (492) es Judas, del que Prudencio habla en estos términos poniendo sus palabras en boca de Avaricia: "¿Es que no hemos triunfado sobre el Iscariote, que fue uno de los grandes discípulos y comensal de Dios mientras en la compañía de su mesa intenta engañar a quien no ignoraba su fraude y con El pone su mano en el mismo plato?. Por el fuego de la ambición viene a encontrarse con nuestro dardo y compra un campo de triste fama con la sangre de la divinidad amiga para expiar por aquellas yugadas con su cuello estrangulado" (vv. 529-535) (493); en el folio 181 r. del manuscrito S.I. n.3 escurialense y en el 137 v. del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, Judas aparece en la misma actitud que el tentado por avaricia, y el príncipe de los sacerdotes que le entrega la bolsa, en la misma que el diablo de la miniatura que se está analizando. Por último, en la escena de la Última Cena del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (f. 138 r.), Judas, mientras recibe el pan que le ofrece Cristo, oculta su bolsa.

Si, como antes se vio, y según la opinión de los teólogos medievales, la lujuria era un vicio propiamente femenino, la avaricia, la avaricia lo es masculino (494), como se ve en las ilustraciones de estos dos manuscritos del "Breviari" (495).

Según S. Isidoro, la avaricia, como deseo carnal, deriva de la lujuria (siendo, en el orden de los vicios, el tercero que consig

na): "No puede uno emprender la lucha espiritual si antes no sojuzga los deseos de la carne./No puede quedar libre para la contemplación de Dios el alma que suspira por los deseos ambiciosos de este mundo. Porque no podrá contemplar las alturas el ojo cuya visión obstruya el polvo" ("Op. cit.": l. 2, c. 41, l y 2) (496).

Se ha visto la aparición de tres pecados capitales que son, por este orden: Soberbia, lujuria y avaricia. La elección de esta tríada completa puede explicarse por el hecho de que una fuente tan importante como el "Speculum animae" de S. Buenaventura (basándose en I Joan 2, 16) considera la "superbia", la "avaritia" y la "luxuria" como las tres ramas principales del "Arbol de los pecados". (497). Lujuria y avaricia están reunidas en las esculturas románicas del Sur de Francia (498). Ambos pecados se yuxtaponen en el penitencial glosado de los siglos X u XI procedente de Silos (Londres, British Museum. Add. ms. 30853) (499). Un sínodo de Gerona de 1078 hermana estos vicios ("Concubinarii vero et usurarii, nisi resipiscant excommunicentur"). Marcabré (...1130-1149...), al enumerar a los pecadores destinados al infierno, junta a "los lujuriosos y avariciosos que viven de negocios dañinos" (poema 40). Pedro de Compostela (segundo cuarto del siglo XII), en "De consolatione rationis libri duo", al presentar los vicios escoge "Luxuria", "Avaritia" y "Gula" por este orden, y llama al segundo hermana de la Lujuria y madre de la Usura. En manuscritos medievales hispánicos se encuentran juntos dos poemas de Adam Clericus contra el dinero ("nummus") y contra la mujer. La vinculación de Avaricia y Lujuria delata la fuerza patente de inquietudes seculares (inquietudes que, por otra parte, recogen los relieves de las Catedrales de París, Amiens y Chartres, donde Lujuria y Avaricia aparecen unidas, aunque ésta anteceda a aquella). Estos vicios básicos siempre habían existido;

avaricia y lujuria aparecen destacadas en escritos muy tardíos, so
bre todo entre autores estoicos. El Cristianismo primitivo, siguien
do la tradición helenística y a S. Pablo, enseña que "radix enim
omnium malorum est cupiditas" (1 Tim. 6, 10). Pero a partir del si
glo VI, la soberbia sustituyó a la avaricia dentro de la misma fór
mula paulina: "radix vitiorum et malorum omnium superbia" (S. Gre-
gorio Magno: "Moralia in Job"), y dominó los catálogos de vicios
de la literatura monástica. El "De Coenobiorum Institutis" de Casian
o, muy leído en los monasterios, al enumerar los vicios, dice de
Superbia, siguiendo a S. Isidoro: "Origine et tempore primus est".
En apoyo de este cambio, se podía arguir una autoridad bíblica: Sir
ach 10, 15: "initium omnis peccati superbia". Los autores mónastic
os más antiguos, alguno de ellos posiblemente conocido por Ermen-
gaud, enlazan a veces la soberbia con la lujuria como vicios princi
pales (Odo, abad de Cluny hacia el 930-940: "Collationes", y esta
unión sigue perdurando aún en el siglo XII, como puede verse en un
manuscrito de hacia el 1100 de una monja inglesa (Bodleian ms. 451).
que inicia así un tratado sobre los vicios: "De superbia et fornicat
ione. Principaliter his duobis vitiis..."). Debido a la persisten-
cia de las instituciones feudales y las variables relaciones entre
la aristocracia, la Iglesia y la burguesía en la Edad Media tardía,
la avaricia nunca llegó a reemplazar totalmente a la soberbia como
el más grande de los vicios. A principios del siglo XII, Guilbert
de Nogent habla de la avaricia como "propagatrix vero
totius malignitatis quasi infiniti populi". El sentido feudal de so
berbia como vicio principal está claramente ilustrado en una miniat
ura del "Hortus Deliciarum" de Herrade de Landsberg que muestra el
tema de la lucha de vicios y virtudes (500). Ejemplos de soberbia
como fuente de todos los vicios son ilustraciones de manuscritos de

finés del siglo XII y del siglo XIII del "Speculum Virginum" del cisterciense Conrado de Hirsau, como el procedente de Igny (Berlín Staastbibl., ms. 73) (501) y el de Cîteaux (Troyes, Bibl. mun., ms. 252, f. 29 v.) (502) (503).

Al escoger estos vicios como blanco de una censura especial, la Iglesia atacaba las fuentes gemelas de la mundanidad y de la independencia secular. El amor sexual cuya experiencia estaba velada con las leyes de "fin'amors" y de la ética cátara) constituía el tema principal de la poesía vernácula sobre todo en Occitania, donde la nobleza feudal de más alto rango, más estable que la del Norte, y enriquecida por sus conquistas militares, por la expansión de la agricultura y el restablecimiento de un floreciente comercio, alentaba una cultura aristocrática y libertina. La avaricia era para la Iglesia, e incluso para esa aristocracia, el vicio del estamento burgués recién formado y en vías de expansión, de aquellos prestamistas y mercaderes para quienes el dinero era en sí un medio de adquisición de nuevas riquezas, y contra los que la Iglesia trató de arremeter en el Tercer Concilio de Letrán de 1179 y en el provincial de Montpellier en 1195; no obstante, sus condenas no pareieron encontrar demasiado eco (504). Esta situación, se dejó sentir en la repulsa que ciertos trovadores sientieron hacia la usura, como es el caso de Marcabré, que piensa que "tiene el corazón más bajo que el ombligo, el barón que se deagrada por dinero" (poema 38).

La independencia del mercader como individuo de mayor libertad de movimiento, no atado a la tierra como el campesino o el noble de menor categoría, era favorable a la lujuria. Un sermón de

Jacques de Vitry dirigido a los "burgueses" arremete contra ellos por usureros e identifica las comunas con la usura. El carácter no cristiano de la riqueza financiera está implícito en los versos de Pedro, canónigo de Saint-Omer de principios del siglo XII: "Dennarius regnat, regit, imperat, omnia vincit... Quisquis habet nummos, Jupiter esse potest" y en el poema de Adam Clericus: "In terra summus Rex est hoc tempore nummus"; al igual que los versos goliárdicos: "Jupiter dum orat Danae; frustra laborat;/Sed eam deflorat Auro dum se colorat". En el "Hortus Deliciarum", se ve claramente esta unión y reporbación de avaricia y lujuria: En la escena de la Expulsión de los mercaderes del Templo; en la que un tal Judas Mercator es echado junto con sus compañeros y una pareja de amantes abrazados que llevan la leyenda: Fornicatur eicitur qui amat iuvenculam". La acumulación de caudal en metálico gracias a la expansión de la producción y el comercio era un ataque contra el feudalismo en sus raíces, e indirectamente contra la cristiandad católica; hacía posible sustituir las prestaciones al señor o protector por un pago en metálico, y liberaba a los individuos de las ataduras locales y los vínculos de la producción doméstica que habían servido de fundamento para ciertas ideas religiosas y morales de la Alta Edad Media: En algunas portadas románicas, la imagen de Lázaro y Epulón acompañaban a la de la lujuria (Moissac (505), capiteles interiores de Vézelay (506)). Más que ningún otro vicio se identificaba entonces a la lujuria y a la avaricia con los órdenes agresivos; ambas implicaban nuevos patrones de conducta individual o nuevos objetivos que apartaban a los hombres de la gufa de la Iglesia. De la misma manera que quienes valoraban la sensualidad o la empresa económica, estaban ligados a placeres y ganancias inmediatos, situando sus verdaderos deseos, su conciencia de rango y poder personal y

sus intereses cotidianos por encima de las enseñanzas fundadas en lo sobrenatural de la Iglesia; así, la imagen contraria de sus vicios y sus castigos en el arte eclesiástico fue haciéndose cada vez más naturalista (507).

e.- Tentación por robo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Tempta per raubayria" (508); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Tempta per roberia" (509).

En líneas generales, las miniaturas de ambos manuscritos son muy similares: Un hombre aparece quitando un vestido a su víctima, siempre bajo la mirada del diablo. En ambos manuscritos, sobre todo en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, puede tratarse de un soldado, o más bien de un caballero o de un simple ladrón; no obstante su rico tocado lo pone dentro de una elevada orden. Modelos similares aparecen en el margen inferior correspondiente a la muerte del rey Harold del tapiz de la reina Matilde de Bayeux, donde un soldado quita a otro su cota de malla (510), en el extremo derecho de una ilustración del "Hortus Deliciarum" (f. 203) (511), representado de forma muy dramática a los pies de la personificación de Injusticia de la Capilla de los Scrovegni de Giotto (512) y en la Alegoría del Mal Gobierno en la Sala de los Nueve del Palacio Público de Siena de Ambrogio Lorenzetti (1338-1340) (513). Se ha de ver en el robo una consecuencia de la avaricia, no un vicio propio. El latrocinio aparece como la anticaridad práctica; si en el relieve de Chartres, la personificación de Caridad aparece, además de con su blasón, vistiendo a un personaje, para dar idea de su aspecto material, manifestado en la limosna; en el "Breviari" hay, igualmente, un aspecto material, pero cruel, propio de la avaricia: El

robo de ropa, el despojamiento cruel de una prenda. Asimismo, en este sentido, el ladrón aparece como un anti-S. Martín de Tours, que en lugar de compartir su capa con un mendigo partiéndola con la espada, obliga a que se depoje de sus prendas (514).

De la avaricia, se derivan ciertos crímenes, como el robo: "La avaricia es la madre de todos los crímenes... Porque muchos tienen una codicia tan grande de los bienes ajenos, que no vacilan en consumir hasta el homicidio" (S. Isidoro: "Op. cit.": l. 2, c. 41, 4 y 5) (515). Efectivamente, el robo es una acción propia de la avaricia, según se lee en la "Psicomaquia" de Prudencio: "Si un hermano, compañero de armas, ve que el casco de su propio hermano fulgura en piedras preciosas de dorados matices, no teme esgrimir la espada, y le hiere la cabeza con su aliado filo para arrebatarse las gemas de la frente hermana. Si el hijo ve una vez el cadáver de su padre caído en los azares de la guerra, goza de quitarle el cinturón, en que brillan borlas de oro, y sus despojos, todavía ensangrentados. La discordia civil promueve el saqueo de la propia familia, ni el amor insaciable de poseer perdona a los propios hijos, y el hambre impía destroza a sus niños" (vv. 470-479) (516); lo que, al igual que en la miniatura, pone en la pista de la consideración en la Edad Media del robo como vicio propio de soldados, según señalan numerosos textos que lo destacan como defecto propio del guerrero por su rapacidad cruel y desordenada en la contienda; de entre los numerosos ejemplos, es muy expresivo el de Geoffrey de Monmouth que cuenta que "El botín no se repartió de forma equitativa, pues cada soldado tomaba con garra codiciosa todo lo que el azar o la fuerza bruta ponía a su alcance" (517); este es el motivo por el que la tentación de robo pueda aparecer bajo los rasgos,

presumiblemente, de un soldado saqueador. Se puede ver, además, como en el mismo "Hortus Deliciarum", en la parte referida a la batalla de Avaricia, se percibe trece vicios que la acompañan, y entre ellos, la "Rapina": En la citada ilustración del folio 203, que ilustra el pasaje que antes se ha mencionado de Prudencio, aparece un guerrero llamado Rapiña quitando un casco a otro soldado: "Este se ejercita en la rapiña, nacida de avaricia-Ese roba el casco" (Hic exercetur rapina ex avaritia nata-Iste diripuit galeam") (518).

A mediados del siglo XII, se ve surgir especialmente en Francia cuadrillas de bandidos pagados, más o menos bien, por los príncipes para servirse de ellos en sus disputas. Cuando los reyes y los grandes señores feudales, como el conde de Tolosa, el de Champagne o el de Flandes, mediante portazgos, derechos sobre los montes y protección acordada a los mercaderes, pudieron ejercer una exacción monetaria sobre los recursos del comercio renaciente, el dinero pasó a ocupar un primer plano en el juego político y los mercenarios encontraron trabajo. No faltaron voluntarios: "aragoneses", "vascos", "navarros" y "galos"; los "brabanzones" plantean una cuestión distinta: Parece ser que proceden de esos arrabales contruidos rápidamente alrededor de los nuevos centros de actividad mercantil e industrial, en Brabante, pero también en Flandes; son personajes que ofrecen su fuerza física al mejor postor: A los mercaderes para la protección de sus caravanas o a los príncipes. Se trata de gentes que viven en la marginación, que no siguen en absoluto las reglas del combate caballeresco ni las trabas morales impuestas por la Iglesia. De tal forma que cuando sirven a sus patronos, y aún más cuando las treguas reducen a cero su paga, matan,

violan y saquean; iglesias y monasterios son sus objetivos privilegiados. Los obispos lanzan invectivas contra esta situación en el Tercer Concilio de Letrán (1179) y en el provincial de Montpellier (1195), donde los mercenarios son condenados al mismo tiempo que los herejes. Los reyes y los príncipes deben renunciar a servirse de ellos; pero el mal ya está extendido, sobre todo al sur del Loire. Con sus violencias, las bandas de forajidos consiguieron desestabilizar las sociedades. Incluso se sabe de su utilización como mercenarios durante la cruzadas, que asolaron Béziers y Carcasona (519).

f.- Tentación por ira.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Tenta per ira" (520); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Tempta per ira" (521').

Las dos miniaturas ofrecen casi las mismas características: Dos hombres pelean con espadas a la vista de un diablo. Las diferencias entre una y otra son de matiz, referidas a diferentes aspectos de la lucha. Mientras en el manuscrito S.I. n.3 está representado más expresivamente que se clavan mutuamente sus espadas (el de la izquierda en el vientre del de la derecha; éste en la cabeza de aquél); en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo uno golpea al otro (el de la izquierda al de la derecha, a la altura del hombro; éste se limita, únicamente, a estar en actitud defensiva); a su vez, los contendientes no son del mismo estamento en las dos ilustraciones: En la del S.I. n.3 escurialense, es indefinido; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional puede tratarse de caballeros o escuderos (su aspecto es similar al del personaje de la tentación precedente).

Vasos y relieves griegos proporcionan innumerables escenas de duelo que pasarían al arte romano y, de aquí, al medieval, cuyos modelos son igualmente copiosos, aunque sólo se destacará algunos que tengan el aspecto de los vistos en las miniaturas de ambos manuscritos: Así, en un mosaico de Santa María la Mayor de Roma (522), en el "Rollo de Josué" (Vaticano, Cod. Palat. gr. 431) (523), en un relieve en hueso de ballena tallado en Northumberland en el siglo VIII (Londres, British Museum) (524), sobre un cofre de marfil de estilo bizantino de los siglos X-XI (525), en un relieve románico de un capitel de Münster (Zürich) (526), en una miniatura del "Salterio de S. Luis" (París, Bibl. Nat., ms. lat. 10525) (527), en otra del "Cancionero de Heidelberg" (528), en los frescos de los siglos XIII y XIV del Ayuntamiento de Navarra (529) y en la copa del "Kaiserpokal", de hacia 1300 (Osnabrück, Ayuntamiento) (530), donde aparecen dos hombres peleando con espada muy similares a los de las miniaturas que se están tratando, también como ilustración de la Discordia (531).

En ambos manuscritos, los diablos adoptan distintas posturas y acciones: En el S.I. n.3 escurialense aparece cogiendo con sus manos la cabeza de uno de los contendientes, como animándole a cometer el pecado; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, está encima de los dos, tal vez por razones de espacio, pero dando una idea de unión; es decir, en lugar de ser, como en la miniatura anterior, uno el tentado y el otro el que se defiende del ataque, los dos personajes, en este caso, son tentados por igual, los dos luchan con la misma ira: Uno provoca a otro y éste contesta ferozmente a su agresión; la idea vendría a ser que la ira es un pecado compartido: Sería un anti-amor: Si hay correspondencia de

afectos en el amor, la hay de rabia en la ira, según señala S. Isidoro: "Porque son excluidos del reino de Dios los que se disocian a sí mismos de la caridad" ("Op. cit.": l. 18, c. 27, 2) (532). No obstante, hay que tener en cuenta más la falta de espacio que un deseo claro de representar estas ideas; además, excepcionalmente, es uno de los pocos ejemplos en que el diablo aparece totalmente de frente.

g.- Tentación por desesperación.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense: "Movens tempesta per negar las gens" (533); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Moven tempesta en la mar per engar les ge(ns)" (534).

En líneas generales, ambas miniaturas presentan características muy similares: Un barco con su tripulación en medio del mar agitado por demonios. Las variaciones, nuevamente, son de matiz: Mientras en el códice S.I. n.3 escurialense el barco, con seis tripulantes, está muy inclinado, debido a la agitación a que es sometido por un diablo, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional aparece, en una representación menos dramática y expresiva que la anterior, en un equilibrio estable en medio del mar, como si el demonio no fuera capaz de volcarlo. Pero lo más importante radica en dos detalles que son exclusivos de cada ilustración: En el S.I. n.3 escurialense, sobre la antena, se ve a otro diablo que lleva entre sus manos un alma figurada como un niño fajado (no desnudo), que, por lo tanto, ocupa menos espacio que si el miniaturista lo hubiera representado de forma tradicional; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, los tres tripulantes del barco tienen las manos juntas en actitud de oración, con lo que, a diferencia de la minia

tura anterior, puede hablarse de una tentación fallida gracias al poder de la oración y a la confianza en Dios.

Según los exégetas cristianos, un ángel malo debía estar en contacto con el agua para arruinar al hombre por medio de ella (Ter^utuliano: "De Bapt.": 5, 5). Se consideraba obra de los malos espí^{ri}tus los acontecimientos perjudiciales (Orígenes: "Contra Celso": 1. 8, c. 32), como la peste y la tormenta (Clemente de Alejandría: "Strom.": 1. 6, c. 31, 1), todo ello con el fin de desesperar al hombre en medio de una gran desgracia y, tras este pecado, poder apoderarse de su alma tan pronto abandonara al cuerpo al morir, como es el caso, muy explícito, de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense (Justino: "Dial.": 105, 3; Atanasio: "Vit. Ant.": 66). La opinión que sostenía que el diablo causa por su propio poder tormentas y sequías fue condenada como herética por la Iglesia (Concilio provincial de Braga: DS 458). Sin embargo, no sólo la patrística, sino también Tomás de Cantimpré, Sto. Tomás de Aquino ("Comment. in Job": c. 1 y ss.), Dante ("Divina Comedia": Purgatorio, V, 109, 29) y el mismo Ermegaud consideran parcialmente cierta esta creencia (535).

El pecado que, en este caso, se cometería es el de desesperación. No obstante, como ya se ha apuntado, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, los tripulantes, pese a lo adverso de la travesía, aparecen rezando, con lo que sólo en este caso puede hablarse de auténtica tentación (vencida o a punto de serlo) y no de un hecho consumado, como en las restantes miniaturas. En este sentido, Ermengaud señala que "si en estas añagazas que ellos preparan para algún hombre justo y santo, el diablo

es vencido, aquí pierde el diablo todo su poder, de modo que después de aquel pecado, a penas se atreve a tentar a nadie... Y sabed que el diablo se tiene por engañado y por desgraciado cuando en la tentación con la que pretendía hacer daño al hombre justo y bueno, éste le ha vencido y le ha aventajado con tan gran fuerza, honor y gloria. Y se considera muy desgraciado porque en aquello que pensaba aventajar, por su entendimiento, al enemigo, éste le ha aventajado a él con gran virtud y victoria" (536). Esto lleva a la cuestión de por qué Dios permite la tentación: Por un lado, según se señala en el "Breviari", como prueba para que el hombre salga fortalecido de ella y, por tanto, para ganar mayor estima a los ojos del Señor. (537). Por otra parte, como Sto. Tomás señala, esta permisión se funda en que los ángeles fueron destinados por Dios para ministros en bien de los hombres, de lo cual no era conveniente privar al ángel malo, que indirectamente es causa de mayor mérito para los que resisten sus tentaciones ("Summa Theologica": 1 q. 64, c. 4) (538). Idea, de origen senequista (Seneca: "De la Providencia") (539) que comparte Ermengaud: "Dios Nuestro Señor conocía el bien que iba a sacar de ellos (de los diablos), puesto que Dios Nuestro Señor la maldad de los diablos la convierte en bien y por eso tolera su maldad, pues los hombres que son buenos sacan, sin duda, provecho de la maldad de los diablos, ya que algunas veces estos malvados enemigos tientan a algunos hombres ardorosos en el amor de Dios y éstos, con su esfuerzo, rompen y quiebran la tentación del diablo" (540).

Para el cátaro albigense, el pecado, tal como lo define la tradición judeo-cristiana (acto desordenado salido de una voluntad libre, no existe. El hombre, ángel bueno o malo, aprisionado en un

un cuerpo carnal, es bueno o malo (cordero o macho cabrío) por naturaleza. El bien, o el mal, sale fatalmente de él (541). Para los herejes, hay un principio fundamental que es la base de todos sus mitos y de toda su fe: Del Dios bueno por esencia y de sus ángeles no puede nacer nunca el mal. Aquí está implícita una polémica, sobre todo con los católicos (pero también con los cátaros moderados), para quienes el mal nace de un acto de voluntad libre, pero siempre para la prosecución del bien, de forma que el mal coincide con el pecado; desde este momento es un elemento accidental, no esencial de la realidad. Por el contrario, la posición albigense percibe el mal no como resultante de una libre desviación del bien, sino como parte constitutiva, imposible de eliminar de la realidad, y dotado de una existencia que es la suya, efectiva, concreta y aparente. Sobre el plan de la realidad hay, consecuentemente, una completa coincidencia entre el mal y la materia, entre este mundo y el mundo de lo malo (542). El problema de la tentación estaba ligado al de la libertad, y se sabe que para los cátaros el hombre, en el estado de lo Mixto, no estaba libre en absoluto de la misma forma que los católicos creían estarlo. Para el cátaro, hay dos tentaciones: Una carnal y la otra diabólica. La primera corresponde a la servidumbre física del hombre, es natural e inevitable: El ser humano está cargado con un cuerpo de condenación, obra del demonio, del que no puede liberarse más que por un lento progreso espiritual, pero en tanto que no se le rechaza, está sujeto a todos los males ligados a su esencia: El deseo de evitar el hambre, la sed y las cosas del mismo género. Estas tentaciones son de orden diabólico, como las otras, pues es el diablo el que ha creado el cuerpo. Pero como proceden de una "naturaleza" (malvada y aniquilada por anticipado), se las tiene por naturales; es decir, como inherentes al mun

do de la Mezcla. Según se lee en el "Liber de duobus principiis": "La tentación diabólica es la que, por sugestión del diablo, procede del corazón, como el error, los pensamientos inicuos, el odio y otras cosas semejantes" (543). Había que establecer en qué medida podía ser tentado el espíritu, ya que si se le consideraba separado de la materia y como diferente del "alma", era libre por esencia, es decir, incapaz de ceder al Mal, por lo que parece postularse una especie de Gracia emanada del propio Nous (y no directamente de Dios, demasiado separado del hombre) o, si se prefiere, del como brilla en el ser humano, que es siempre salvador-salvado porque fue creado por Dios y vive en Dios. Se trata de una gracia interior de la esencia humana total y necesaria. Sin embargo, este espíritu puede oscurecerse sin alterarse en sí mismo: Así, son los pecados de sueño, de distracción, de inconsciencia y de error los que se deben a la materia; son pecados que el espíritu puede siempre renegar, arrojar en el pasado y en la nada porque su naturaleza reside en apartarse de los sueños y volver a su luz original; es suficiente con que no se adhiera conscientemente al Mal (lo que sería imposible) y con animar al alma, cada vez, a arrepentirse de sus fallos. En cuanto un hombre reconoce la ley cábara, no se separa repentinamente de todas las tentaciones carnales ni se sustrae al oscurecimiento, sino que puede ser capaz de remontarse del Mal al Bien.

Es evidentemente inspirándose en S. Pablo como el cábaro distinguió las dos tentaciones. Pero, según S. Agustín y los católicos, S. Pablo habría previsto así, en compesación al estado de vulnerabilidad en que se encuentra el alma por parte de su esclavitud al diablo, una gracia que le volvía a poner en estado de equilibrio

y, en el fondo, de libre arbitrio. El cátaro parece haber interpretado de otra manera el pensamiento de S. Pablo. Según los católicos, S. Pablo habría enunciado que por la intervención de Dios, el alma no podía ser tentada hasta el punto en que su libertad fuera arruinada; según los cátaros, que el alma, por esencia, no podía sucumbir a la tentación (al oscurecimiento) hasta el punto de perder el poder de volver hacia sí misma.

En el catarismo, el espíritu permanecía impecable. Si el alma se volvía hacia sí, se separaba del mal y lo arrojaba a la naturaleza malvada, asimilando los pecados resultantes de la tentación diabólica a los de la tentación carnal: El "Nous" era capaz de mantener el alma del creyente en una especie de virtualidad salvadora por efecto de la cual todos sus pecados podían serle perdonados, salvo uno: El endurecimiento, la ausencia de arrepentimiento.

Queda por esclarecer si la tentación erótica, considerada por los cátaros como causa principal de las transmigraciones, era de esencia carnal o diabólica. A falta de documentos sobre este tema se ha aportado hipótesis. El deseo amoroso es, a la vez, tentación carnal (natural) y, por intermedio de la imaginación, el tipo mismo del pensamiento malvado sugerido por el demonio. Para los cátaros, el amor era tentación diabólica entre los adpetos iluminados y tentación natural entre los simples creyentes. Esto explicaría la condenación teórica que llevaba todo acto sexual y la tolerancia en consideración de los creyentes encadenados en el matrimonio o en el concubinato. El sabio, iluminado por el espíritu, rehusaba el acto carnal, pero el creyente, a quien su evolución actual no le permitía una liberación tan total, podía obedecer a su deseo natu-

ral, y poco importaba que pecara en el matrimonio o fuera de él.

No es sólo por razones de comodidad social que los cátaros fueron tan indulgentes con los pecados carnales cometidos por los simples creyentes, sino, sin duda, para obedecer la lógica interna de su sistema: La noción de un pecado del que el espíritu no es en absoluto responsable, la de una evolución que permite a todos encontrar pronto o tarde la iluminación espiritual y prohíbe al sabio apresurar por violencia la liberación de las otras almas; la distinción que los cátaros establecen entre tentación carnal y diabólica da idea de la necesidad doctrinal de los perfectos de usar la tolerancia más amplia en consideración a los creyentes aún carnales (544).

Para Ermengaud, siguiendo el dogma católico, Dios ha creado todo (el espíritu y la materia, el bien y lo que parece que no lo es) a partir de la nada; ha querido y permitido que Lucifer cayera y se convirtiera en diablo, ya que está subordinado al orden del bien; creyendo seguir su voluntad particular que es maligna, sólo ejecuta los designios de Dios. Esto lleva a tratar el punto principal, el origen del mal: No es Dios la causa de su aparición: Lucifer se cambió en diablo por el efecto de su libertad, espontáneamente: Dios, en castigo, sólo se limitó a quitar el bien que había en Lucifer (545).

1.b.III.- LA NATURALEZA CREADA MATERIAL.

Comienza el estudio de la naturaleza creada material que en

el "Breviari d'Amor" sigue un orden que va de lo general a lo particular; en este sentido, puede establecerse una división, en primer lugar, entre la naturaleza material, imperecedera, incorruptible e inalterable (que abarca las estrellas y los planetas) y, en segundo, la naturaleza material, transitoria, corruptible y alterable (es decir, la tierra, los elementos que la constituyen, las mutaciones a las que se ve sometida, etc.). Se tendrá en cuenta características cuantitativas (mayor o menor grado de movimiento y mutabilidad) y cualitativas (mayor o menor pureza de los elementos compositivos, así como de su mezcla).

1.b.III.1.- Primera parte: La naturaleza creada material, imperecedera, incorruptible e inalterable.

1.- Diagrama del Universo.

Manuscrito S.I n.3 escurialense ("Taula dels espazis del mon") (1.), f. 35 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Taula dels espacis del món") (2.), f. 24 v.

Las dos miniaturas son muy similares, sólo que la del manuscrito S.I. n.3 escurialense aporta una mayor cantidad de datos, mientras que la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional presenta un detalle que, a primera vista, y por comparación con el manuscrito de El Escorial, puede parecer absurdo. En la imagen aparece el gran círculo del Universo, en cuyos extremos (cuarto de círculo superior izquierdo y inferior derecho respectivamente) hay dos manivelas que mueven dos ángeles (de espaldas el de arriba y de tres cuartos el de abajo en el S.I. n.3 escurialense, y de tres

cuartos la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional) y que salen de dos pequeñas circunferencias (con la inscripción "articz" la del cuarto superior izquierdo y la del inferior con "antarticz" en el manuscrito S.I. n.3 de la Biblioteca de El Escorial, y "Aras" y "Antaras", respectivamente, en el Res. 203 de la Nacional). Estas pircunferencias están dentro del anillo estelar (representado más expresivamente y con un nivel de significación más alto en el S.I. n.3 escurialense, al estar sembrado de estrellas de ocho puntas; este detalle está ausente en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional; este es el aspecto que, al principio de este análisis se llamaba absurdo: Sin haber leído el texto o sin un conocimiento previo de astronomía no se puede asegurar con certitud que significa este anillo que está entre las dos pequeñas circunferencias y la ~~tierra~~ En el S.I. n.3 escurialense, alrededor del círculo estelar hay una inscripción (ausente en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, con lo que su nivel de significación es aún más pobre) que da la medida del perímetro del Universo: (33.):

"ccccx. vetz mil milia. e mais. dccc. e. xviii. milia/e .d. lxxi. milhar. conte la redondeza delleel"; debajo, una inscripción muy borrosa de la que sólo se distingue algunas cifras arábigas y la palabra "miliaria". El círculo del Universo aparece atravesado verticalmente por una inscripción, que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense pone: "cxxx. vetz. mil milia. e mais. dcccxv milia milhars" (#.), y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional:

"Cxxx. vegades. M. milia e mes. Dccc. e. XV/ milia millars". Por último, las medidas del radio del Universo expresadas en dos franjas que recorren horizontalmente el gran círculo; en el manuscrito S.I. n. 3 escurialense se lee, a la izquierda: ".lxv. vetz. .

M. milia. e mais/.c liiij. M. e. ccl. milhars", y a la derecha: ".lxv. vetz. M. milia. e mais. (ilegible)/. milia. e. d. milhars"; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparece escrito en la franja de la izquierda: "xv. vegades millar.mes. ccc. liiij. mill/ia e .cc. l. millars", y en la derecha: "lxv. v vegades. M. millia e mes. ccc. lvj. millars. e. D. millars"; como se ve, las cifras no coinciden. Encima de estas franjas, se encuentran otras que son las equivalentes de las anteriores en gúarismos arábigos.

En el centro del círculo del Universo, hay otro donde se lee "T/E/R/A" en sus cuatro cuartos, en la miniatura del manuscrito S.II.nº33escorialense, y "ter/ra" en la mitad superior de la ilustración del del.Res. 203 de la Biblioteca Nacional.

Un modelo similar al de esta miniatura, incluidos los ángeles, aparece en una miniatura de un manuscrito del siglo XIV del "Liber de proprietatibus rerum" de Bartholomaeus Anglicus (París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1029, f. 108 r.) (5.).

La primera de las características que comenta Ermengaud es la redondez del Universo, del mundo y el movimiento circular que describe aquél (6.). Estas ideas ya se conocían desde antiguo: Dentro de la Escuela Jónica, Tales de Mileto (nacido hacia el 640 a. JC.) sabía de la existencia de la eclíptica (y de su forma circular por tanto) y del ecuador. Platón (429-374 a. JC.) cree que Dios dio al Universo la forma orbicular (la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras) pensando que lo que se

parece a sí mismo es más bello que aquéllo a lo que no se asemeja; además, la forma circular es la más hermosa de todas las figuras, ya que es la que encierra más ser en menos volumen o espacio; a su vez, hizo que el Universo girara uniforme y circularmente, sin cambiar de lugar, revolviéndose sobre sí mismo; se establece, pues, un espacio celeste redondo, y que se mueve en círculo, solo, solitario (7.). Ya que el mundo es uno, su carácter de unidad comprende todos los cuerpos, de manera que fuera de él no hay absolutamente nada, poseyendo, por consiguiente, la calidad de la autosuficiencia. Aristóteles (384-322 a. JC.) recoge numerosas ideas de Platón; así, piensa que el universo es eterno, único y finito, limitado por la esfera o cielo de las estrellas, fuera de la cual no hay nada, ni espacio, ni vacío, ni tiempo. El mundo supralunar está lleno de una quintaesencia, (8.), el éter, sustancia pura, transparente, inalterable y la única eterna; por este motivo, el único movimiento que puede realizar es el local y circular (ya que si un movimiento rectilíneo fuera perpetuo, atravesaría el Universo finito, lo que no es factible, pues fuera de él no hay nada); es decir, un movimiento de rotación, uniforme y perpetuo; por su parte, esta quinta esencia es la que constituye los cuerpos celestes (9.), con lo que no están sometidos a variación, generación ni corrupción, como tampoco a movimientos violentos y mudables; así pues, su movilidad natural ha de ser la misma que la de la sustancia que los conforma, es decir, circular y uniforme. Como el círculo es la figura perfecta, el movimiento orbicular es perfecto, continuo y uniforme; dadas estas características, es el primero de todos, ya que lo perfecto es anterior a lo imperfecto. Dentro de la Escuela Alejandrina, Claudio Ptolomeo (Ptolemaida, 100-174), en el libro III del "Al-

magesto", continúa la tradición heredada de Platón y Aristóteles al decir que "todo lo que observa en el cielo está producido por movimientos circulares y uniformes" y que el sol se mueve de manera, igualmente circular y uniforme, en una circunferencia excéntrica. (10):

En medio del Universo, tal como se ve en las dos miniaturas de ambos manuscritos, se encuentra la Tierra, lo que obedece a una idea antigua ya concebida por Tales de Mileto, que la consideraba esférica y centro del Universo; esta opinión (con algunas variantes en cuanto a la constitución general del Universo, pasará a Pitágoras (570-472 a. JC.), cuyo pensamiento fue recogido por sus alumnos, que habla de su inmovilidad; al igual que Platón que, en el "Timeo" (11), dice que su redondez se debe a la imitación respecto a la figura del Todo, en cuyo centro se encuentra. Aristóteles, tomando las conclusiones de su maestro, admite en "De Caelo" que la Tierra ha de ser esférica y debe estar situada en el centro del Universo. Primeramente, para probar su forma redonda aduce una serie de argumentos, como el de la sombra circular que produce nuestro planeta en los eclipses de Luna, la aparición o desaparición de constelaciones según se desplace el hombre a cada uno de los polos y que todos los cuerpos al caer lo hacen siguiendo líneas rectas dirigidas al centro del mundo y normales a la superficie de la tierra (12). En segundo lugar, y por lo que respecta a su inmovilidad, desecha como imposible el movimiento de rotación de la Tierra (ya preunciado por Filolao) (13) para explicar el movimiento diurno: Todo cuerpo dotado de una movilidad de rotación ha de girar alrededor de un punto fijo; el cuerpo central, inmóvil, alrededor del cual giran los cuerpos

celestes, no puede estar formada con la misma sustancia que aquellos (14). Si el éter pudiera quedar en reposo, en el centro del Universo, sería porque este centro se erigiría en su lugar natural, en cuyo caso poseería el movimiento rectilíneo centrípeto, característico de los cuerpos pesados. No obstante, se ha visto que el movimiento del éter y de los cuerpos celestes es circular y uniforme, con lo que no puede admitirse tal hipótesis. Si el movimiento de revolución de los cuerpos celestes exige la existencia de otro que no sea inmutable, es necesario que exista la Tierra, inmóvil, en el centro del Mundo. Del mismo modo, no es posible que la Tierra gire; su elemento constitutivo ha de ser pesado, y todas sus partes han de tener una movilidad natural hacia el centro del mundo, que coincide con el suyo; de esta forma, el conjunto de todos los elementos pesados, que forman la Tierra, no puede tener un movimiento de rotación. Así, nuestro planeta es un cuerpo pesado e inmóvil (a diferencia de los celestes) alrededor del cual se mueven los demás siguiendo órbitas circulares con velocidad constante (15).

Todas estas ideas serán recogidas por Claudio Ptolomeo, que en el libro I del "Almagesto" (16), expone que la Tierra es esférica, y que al estar situada en el justo medio de todo el cielo es como su centro; además, nuestro planeta no tiene ningún movimiento que le haga cambiar de posición. Señala su esfericidad argumentando que la salida y puesta del Sol, la Luna y los demás astros no tiene lugar en el mismo instante, sino que se verifica primero para los observadores situados a Oriente y después, sucesivamente, para los que están a Occidente. La Tierra es el centro del

del Universo porque su magnitud, que está en una razón muy pequeña con relación a éste, "experimenta esfuerzos semejantes en todas direcciones, y es retenida en todos los sentidos por fuerzas que tienen intensidades iguales y direcciones homólogas" (17); es ridículo explicar el movimiento diurno a través de la rotación de la Tierra, ya que esto llevaría a admitir que los cuerpos celestes, más ligeros que ella, no tendrían ningún movimiento, mientras que nuestro planeta, más pesado y compacto, sí lo tendría (18).

También S. Isidoro, tomando como fuente al compilador Cayo Julio Higino, admite la forma circular, la localización central y la inmovilidad de la Tierra, concepción que también comparte Beda el Venerable (19). Esta idea de la tierra como centro del Universo fue mal entendida por algunos sectores de estudiosos de la ciencia astronómica, llevándoles a pensar, como le ocurre a Ramón Lull, que, si bien el movimiento del firmamento ha de ser circular y eterno, y que la Tierra se encuentra en el centro de la octava esfera (o esfera de los signos) tiene constantemente seis constelaciones zodiacales sobre el horizonte y otras seis debajo (20). Ya en Plena Edad Media, Juan de Holywood, conocido como Sacrobosco (muerto en 1265), en su "Tratado de la Sphera" (21), obra muy difundida por las bibliotecas europeas de la época (22), retoma todas estas ideas y, cogiendo como fuente a Ptolomeo, propone entre otros argumentos para demostrar que la Tierra está en el centro del Universo que "donde quiera que este un hombre, seys signos le nascen,,y seys se le ponen::y la vna mitad del Cielo siempre le aparece y la otra se le encubre" (23); ade

más, para demostrar que el Universo es redondo, se vale de una serie de razones: En primer lugar, por semejanza, (dondectoma fuentes platónicas ya comentadas), es decir, que el mundo sensible "es hecho a semejança del Mundo Archetypo, que es del mundo Principal, en el qual no ay principio ni fin, De donde a esta semejança, este mundo sensible... tiene figura y forma redonda, en la qual no se puede señalar principio ni fin" (24); en segundo lugar (y se percibe ideas de Platón y Aristóteles antes enunciadas), por comodidad, ya que de entre todos los cuerpos isoperimétricos, la esfera es el mayor, y de todas las formas, la más capaz: "Por lo qual toda cosa redonda sera mayor, y más capaz. De donde, como el Mundo vüiesse dēcontener (como contiene) tantas cosas, fuele cosa vtil, y prouechosa tener la forma, qual es la redonda" (25); en tercer lugar, por necesidad (donde se percibe claramente que ha tomado como fuente la "Física" de Aristóteles) (26), ya que si el mundo tuviera otra forma distinta de la redonda, aparecería el vacío en algún lugar, así como algún cuerpo situado en este espacio hipotético (27). A continuación, aduce una serie de ejemplos tomados del "Almagesto" (libro I, capítulo IV) (28), como el del Sol y los signos que, al salir, son vistos antes en Oriente que en Occidente, y el de los habitantes situados al Norte que ven unas constelaciones distintas a las de los que se encuentran al Sur, ya que si la Tierra fuera plana, todos verían las mismas estrellas. Por último, la inmovilidad de la Tierra la deduce de su gravedad, que la hace huir por igual del movimiento de los extremos (29).

Así pues, como señala Ermengaud, el Universo tiene forma

redonda y envuelve a la Tierra, que se encuentra situada en su centro, a la misma distancia desde uno y otro lado; cualquier punto de la Tierra visto desde todas las posiciones posibles, se encuentra tan alejado del cielo como cualquier otro, con lo que se demuestra la esfericidad del Universo, la redondez de la Tierra y el hecho de ser centro del Mundo (30).

Los dos círculos que se encontraban en el cuarto superior izquierdo y en el inferior derecho son las estrellas Artico y Antártico por las que pasa el eje del Universo (31.), alrededor del cual gira la máquina del Firmamento. Se trata de dos estrellas que se encuentran, una en el hemisferio Norte, en el Trópico de Cáncer (junto al grupo de las septentrionales), y la otra en el de Capricornio (perteneciente a la banda de las meridionales) (32.); estos cuerpos celestes son los pilares o bornes del círculo del firmamento (33.) y los que fijan los polos del Universo, el "Artico" y el "Antártico"; entre estos dos pasa una línea recta imaginaria (que puede ser la prolongación ideal de las dos manivelas que accionan los ángeles) que atraviesa el centro del Mundo constituyéndose en su eje, teniendo como término o fin los dos polos del Universo; uno de ellos es siempre visible (se encuentra junto a la Osa Menor o junto a la Estrella de la Mar), y se corresponde en la miniatura a la estrella "articz" o "Aras"; en cambio, es imposible ver la estrella "antarticz" o "Antaras" debido a que está tan hacia el Sur que la Tierra impide su visión (34.). El eje del Universo aparece inclinado unos 23 30' respecto al plano de la eclíptica (35.). Si se atiende al movimiento de la esfera respecto al eje, se ve que se hace de Este a Oeste

volviendo luego al Este y arrastrando todas las demás esferas, haciendo que den juntamente consigo una vuelta a la Tierra en el plazo de un día y una noche (36.), que es lo que se conoce como movimiento diurno.

Por último, aparecen dos ángeles moviendo sendas manivelas que salen de cada una de las dos estrellas antes citadas; la función de estos ángeles es la de mover la máquina universal de Este a Oeste siguiendo el movimiento diurno general de todo el Cosmos. Aristóteles había señalado la existencia de un motor que provocaba el movimiento de los cielos; al ser eterno su movimiento es necesario buscar un motor eterno, una sustancia en acto puro, no material, sin acto de potencia y en sí inmóvil; esta sustancia es Dios, y determina en la materia de las esferas celestes la admiración y el deseo de movilidad, de los que surge un movimiento de rotación uniforme y eterno (37.). En las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari", parece observarse que es de Dios de donde proviene el movimiento de la esfera del Mundo, pero a través de los ángeles, como sus servidores directos, que actúan conforme a su voluntad. En el "Cognitio vitae" de Honorius Augustodunensis (PL.: 172, cols. 1022-1023), se dice que los ángeles son los motores de los astros, y los "ministri" del movimiento del mundo, tema que se encuentra, por su parte, entre filósofos árabes y judíos (38.); implícitamente, aparece la idea de la inmutabilidad divina, del motor que sin ser movido mueve todas las cosas (pero a través de sus servidores) (39.). Es posible que pueda establecerse cierta analogía con una obra casi contemporánea, como es el "Lapidario" de Alfonso el Sabio, en donde apa

rece en cada uno de los doce capítulos una representación de la rueda zodiacal, presidida por el signo correspondiente, cuyo círculo exterior está rodeado por una fila de ángeles (40.); se quiere establecer, pues, que Dios es el motor supremo del Universo.

2.- Las doce constelaciones zodiacales.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 36 r.-37 v.;;manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 25-r.-26 v.

En toda esta serie, la rúbrica con la que se abre cada tema sirve al mismo tiempo como "titulus" de la imagen que se encuentra al final del punto tratado (1.); lo mismo ocurrirá cuando se analicen los planetas (2.).

Siguiendo el esquema de Ermengaud, primeramente se tratará el estudio de cada constelación por separado, viendo sus características iconográficas, para, en un segundo apartado, tratar el tema de la banda zodiacal con los signos en conjunto y la disposición de éstos en el Universo respecto al movimiento del Sol (3.).

Cada constelación está inscrita dentro de un marco rectangular; este encuadramiento es útil para el análisis de cada signo por separado, ya que es como si se dividiera la banda zodiacal y se ofreciera individualmente cada uno de los sectores que la componen. Como se verá en el estudio de la banda zodiacal en global (manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 38 r.; Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 27 r.), cada constelación está separada de las demás por gruesas líneas que forman doce sectores cir-

culares de 30 grados cada uno, conforme a los 360 de la banda zodiacal. Finalmente, hay que decir que aquellas representaciones tienen un carácter mnemónico respecto al texto; en éste no se consigna, salvo excepciones y de forma muy vaga, ninguna leyenda recogida de los mitógrafos a propósito de las doce constelaciones zodiacales, sino que establece una relación entre la forma del signo y los efectos y características del Sol cuando pasa por él. En ningún momento Ermengaud señala que haya una similitud entre determinada figura y la agrupación estelar que constituye determinada constelación; todo lo contrario, según él, "estos doce signos se llaman así por su parecido en propiedades y naturaleza con los elementos que simbolizan; que nadie piense que son animales o seres parecidos a los animales con quienes se les compara" (4). A través de la imagen y de su nombre, el espectador puede recordar las características del Sol en un momento determinado del año (5).

A continuación, se tratara de ver las semejanzas entre cada signo comparándolo con otros modelos para ver la continuidad de la tradición clásica o, en su defecto, para comprobar las transformaciones a que es sometida esta tradición en la Edad Media.

a.- La exposición del Zodíaco en el "Breviari d'Amor" comienza por Aries, lo que pone en la pista de que no se trata de un calendario, ni ha tomado de ahí su base (en este caso, lo normal sería que hubiera comenzado en Acuario, signo que corresponde a los meses de Enero y Febrero, según el corrimiento de varios grados

existente entre la época del año correspondiente a cada signo del Zodíaco y a cada mes) (6.), sino de una obra con pretensiones científicas, o que al menos trata de mostrar un panorama muy general de determinados conocimientos y eventos astronómicos (7.). El inicio de determinadas obras astronómicas de carácter más o menos científico por el signo de Aries viene dado por el comienzo de la vida en la Tierra: Este signo marca el inicio de la Primavera, el rebrote de la vida (8.); una razón análoga viene dada en el "Libro de las estrellas fijas" de Alfonso X el Sabio (que, aunque con toda probabilidad no lo conoció Eremengaud, recoge el pensamiento y las ideas generales de la época) que da la explicación por la que los sabios colocaron este signo al comienzo de la serie zodiacal: Esto es debido a que el Sol, la estrella más noble, entra en Primavera en el signo de Aries, y de todas las estaciones, ninguna es tan agradable al hombre como ésta, porque los días comienzan a crecer y a ser hermosos, el aire es templado y empiezan a nacer las cosas, la tierra se llena de color y los alimentos son más sanos en este momento que en ningún otro (9.).

a.- Aries.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del aret"), f. 36 r.: (10^o); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Arech"), (f. 25 r. (11^o)).

En ambas miniaturas, los dos carneros aparecen de perfil, con fuertes cuernos y cuerpo cubierto enteramente de vellón; su orientación es de derecha a izquierda, es decir, la cola del ani

mal a la derecha y su cabeza a la izquierda. Esta suele ser la orientación más usual; se encuentra en una serie de obras como el mosaico de Beth-Alpha del siglo VI (12.), en una ilustración de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall (f. 76) del 837 (13.), en otra, muy próxima al manuscrito anterior, también del siglo IX (París, Biblioteca Nacional, ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (14.), en la de una "Miscellanea" de la misma época (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (15.), en una miniatura de un manuscrito del "De Universo" de Rabano Mauro de 1022-1023 (Montecassino, ms. 132, p. 233) (16.) (considerado por Saxl una copia casi directa de un manuscrito ilustrado de las "Etimologías" de S. Isidoro) (17.), en una miniatura del tratado astrológico y martirologio de Suabia (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., cod. hist. fol 415, f. 17 v.) (18.), en la representación de un hombre zodiacal de un manuscrito del siglo XIII (Munich, Staatsbibl., Cod. lat. 19414, f. 188 v.) (19.), en una miniatura alemana de hacia 1200 de la Biblioteca Universitaria de Heidelberg (20.), en el "Lapidario" alfonsino (Escorial, ms. h. I. 15), (21.), en el manuscrito astrológico de un manuscrito inglés del siglo XIV (Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 5, f. 34 v.) (22.) y en el de las "Très Riches heures du Duc de Berry" (23.).

Con respecto a la actitud del animal, ambas miniaturas pertenecen a la modalidad de "carnero en marcha" (24.); en este caso, sólo se percibe una diferencia de matiz: En el manuscrito S. II n. 3 escurialense, aparece casi al galope, como en un relieve clásico de Fanos del Museo de Módena (25.), en el mitraico de Osterburken (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum) (26.) y en el "Lapidario" alfonsino; el Aries del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Na-

cional levanta la pata delantera derecha y alarga ligeramente la trasera, coincidiendo con la "Miscellanea" del siglo IX (aunque aquí, el movimiento del animal resulta más forzado, seguramente debido a una adaptación al marco o al sector de la banda zodiacal que le corresponde), con la miniatura del tratado astronómico y martirologio de Suabia, (en la miniatura alemana de hacia 1200 de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, en la del "Introductorium" de Guido Bonatti del siglo XIV (Viena, Nat. Bibl., Cod. 2359, f. 52 v.) (27) y en la de "Les très Riches heures du Duc de Berry").

Una de las diferencias entre ambos manuscritos reside en la cabeza de los dos carneros: Mientras la del Aries del B.I. n.3 es curialense se vuelve en dirección opuesta al cuerpo, la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional sigue la misma orientación. Ejemplos similares al del primer caso se encuentran en la ilustración del Aratus de Saint-Gall, en la "Miscellanea" del siglo IX, en una "Melothesia" del XI (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (28), en la del manuscrito del "De Universo" de Rábano Mauro en Montecassino, en el tratado astronómico y martirologio de Suabia, en la miniatura de hacia 1200 de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg y en el "Lapidario" de Alfonso X el Sabio; los modelos más próximos al segundo caso se hallan en el relieve mitraico de Osterburken, en el mosaico de Beth-Alpha, en el Aries de la "Puerta del Cordero" de S. Isidoro de León (29), en las jambas de la portada izquierda de la fachada occidental de Notre-Dame de París, (30), en el zócalo de la portada occidental de la catedral de Amiens (31), en la miniatura bedleiana del hom

bre zodiacal del siglo XIV, en la del "Introductorium" de Guido Bonatti y en la de las "Très riches heures du Duc de Berry".

Es interesante la separación de los cuernos que presenta el Aries del manuscrito S.I. n.º 3 escurialense (mientras que el del Res. 203 de la Biblioteca Nacional los tiene juntos y paralelos), bastante semejante a la que aparece en el mismo signo en el "Lapidario" de Alfonso X el Sabio (32).

Otra diferencia que aparece en ambos manuscritos se refiere al fondo de la representación: Mientras en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional está vacío, sin ninguna referencia espacial, en el S.I. n.º 3 escurialense presenta un árbol a la derecha del signo con dos ramas llenas de hojas, muy esquemático y decorativo; de manera análoga, en la jamba de la portada izquierda de la fachada de Notre-Dame de París y en el zodíaco del rosetón occidental, Aries está rodeado de las primeras flores (33), quizá para indicar el principio de la Primavera, momento en que el Sol, como ya se ha indicado, entra en este signo (34); el Aries del zócalo de la Catedral de Amiens está rodeado de árboles (aunque aún secos) (35).

La constelación de Aries no es muy brillante, y fue tardíamente identificada e incluida en el mapa del cielo; según Plinio, Cleostrato de Tenedos la introdujo en el año 520 a. JC. para completar el círculo de los signos zodiacales. Su origen parece ser oriental, pasaría más tarde a Egipto, donde sería identificado con el carnero de Ammón. Llamado "Kriós" ("carnero") por Ptol-

meo y por los latinos "Aries", éstos lo identificaron con el carnero mitológico que transportó a Frixó y Heles sobre el mar (que recibiría el nombre, tras la caída de ésta, de Helesponto); Frixó le quitó su vellón de oro para consagrarlo a Júpiter, que colocaría en el cielo el carnero sin piel, por lo que esta constelación brilla poco (36).

Frente a esta leyenda, y, como se señaló, va a ser norma general en el texto del "Breviari d'Amor", Ermengaud va a describir cada signo, no siguiendo a los mitógrafos, sino de una manera mnemónica (basada en la analogía), estableciendo comparaciones entre el carácter de éstos y el de las figuras que representan, siendo el Sol y sus efectos físicos sobre la Tierra los principales agentes del motivo de estas descripciones. Así, al describir el signo de Aries, dice (37): "El primer signo se llama Aries, que quiere decir "carnero", por la razón que oiréis: así como el carnero duerme igual de cada costado, ya de un lado, ya del otro, del mismo modo el Sol, cuando pasa por este signo que se llama carnero, está en cada parte de igual manera respecto a la tierra, tanto arriba como abajo y tanto abajo como arriba, su entrada en este signo se hace el día veinticuatro de Marzo y, como las vías de este signo son iguales, por eso son iguales las noches y los días" (38). Hay que señalar un hecho que será frecuente a partir de ahora, y es la falta de coincidencia entre las fechas del texto y las de la miniatura. Mientras Ermengaud señala que el Sol entra en Aries el 24 de Marzo, en la inscripción de la tabla zodiacal, que se tratará más adelante (39), del manuscrito S.I. n. 3 escurialense se dice: "Initia le soleilhs en l'aret lo xiiij ior del mes de mars", y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional:

"Intra lo sol en l'arech lo xiiij gorn del mes de marz".(40).

b.- Tauro.

Manuscrito S.I. n.3 escorialense ("Del taur"), f. 36 r. (41); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Taurus"), f. 25 r. (42).

En ambas miniaturas, aparece el toro de perfil, mostrando su cuerpo completo (hay que notar que, conforme a los textos clásicos más científicos, como los de Ptolomeo, está figurado mostrando sólo la parte anterior, en actitud de embestir) (43); este hecho, puede venir por influencia, no sólo de los mitógrafos, sino, sobre todo, por influencia del sistema estelar conocido como "esfera bárbara" ("sphaera barbarica"), en la que el toro está representado completo, con lo que se puede pensar que los precedentes más antiguos para las dos miniaturas del Tauro del "Breuiari d'Amor" son de origen griego de época helenística (44); momento en el que, con Alejandro Magno, no sólo las ideas occidentales se transmitieron a Oriente, sino que también las del Este llegaron a Occidente y se mezclaron con las helénicas. Se sabe que a fines de la Antigüedad había un sistema estelar griego, la "esfera griega", y junto a éste, una llamada "esfera bárbara", cuyas estrellas estaban sacadas, en su mayoría, de listas estelares babilónicas y egipcias; así, en esta época, aparece una literatura (astronómica y astrológica) que es el resultado del pensamiento semi-religioso, semi-científico de Occidente y Oriente. No obstante, aunque es en época del emperador Federico II Staufen cuando se hizo la primera traducción al latín de una versión libre al

árabe del texto griego que databa de antes de la dominación islámica (45), ya existían, como se comprobará más adelante, figuras del signo de Tauro en que el animal aparecía completo. Tal vez se trate de una supervivencia de estos antecesores de origen oriental (helenísticos en última instancia), cuya fuente original pudo haberse perdido o haber sido conocida por Occidente a partir de las esporádicas traducciones que se realizaron al Nordeste de la Península Ibérica desde el siglo X (46), pero que en todo caso se trataría de referencias de segunda mano y nunca del original. Resumiendo: Antes de Federico II Staufen, la figura de Tauro aparecía completa por la supervivencia de obras de mitógrafos que probablemente bebieron de fuentes helenísticas (y orientales), que compiladores y miniaturistas anteriores al siglo XII utilizaron para describir el mundo estelar. El conocimiento, más o menos directo, de estas fuentes en la Península Ibérica y en el Sur de la Italiana a partir de entonces favoreció el avance de los estudios astronómicos y astrológicos (47).

Precedentes de Tauro completo aparecen en el relieve clásico de Fanes (Museo de Módena) (48), en el mitraico de Osterburken (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum) (49) y en el mosaico de Beth-Alpha (50), como precedentes del arte grecorromano y de la primera Edad Media.

En cuanto a su dirección, el Tauro de ambos manuscritos la presenta de derecha a izquierda (cola a la derecha y testuz a la izquierda, al igual que Aries), como en el mencionado relieve de Fanes y en el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha, en el manto del emperador Enrique II de 1020 (Tesoro del Museo Dioce-

sano de Bamberg) (51) (pero bajo la modalidad de toro tumbado), en el tratado astronómico y martirologio de Suabia (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., cod. hist., f. 415, f. 17 v.) (52), en una miniatura alemana de hacia 1200 de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg (53), en la de un hombre zodiacal del siglo XIII (Munich, Staatsbibl., Cod. lat. 19414, f. 188 v.) (54), en la de un manuscrito de la Pierpont Morgan Library (ms. 722, f. 18) (55), en la de otro de Oxford de hacia 1268-1274(?) (ms. Laud. Misc. 644, f. 8 v.) (56) y en las "Très riches heures du Duc de Berry" (57).

La posición del animal pertenece a la modalidad de "toro marchando" (58); en ambos manuscritos adelante las patas delantera y trasera derechas, sólo que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional levanta la pata anterior. Esta modalidad posicional aparece en los relieves de Fanes y mitraico de Osterburken, sólo que como toros casi en plena carrera; también bajo este aspecto, pero más suavizado, en el "Lapidario" de Alfonso X el Sabio (Escorial, ms. h. I. 15, f. 16) (59), en el "Introductorium" de Guido Bonatti (Viena, Nat. Bibl., Cod. 2359, f. 52 v.), en el manuscrito de la Pierpont Morgan Library y en las "Très riches heures du Duc de Berry".

La única diferencia reseñable entre ambas miniaturas se encuentra en el aspecto más decorativo (la elegante curva que forma la cola al golpearse los flancos) del Tauro del manuscrito S.I. n.3 escurialense; por lo demás, en sus rasgos esenciales, son prácticamente idénticos. En resumen, estas ilustraciones se relacionan con un conjunto de obras que iría desde el relieve de

Fanes, con el matiz de movimiento ya aludido, hasta las miniaturas de los manuscritos de la Pierpont Morgan Library y de las "Très riches heures du Duc de Berry". Todos ellos, al igual que la representación de Arias, presentan como característica común, salvo en el caso del "Lapidario" alfonsino, el no tener los puntos estelares que configuran estas constelaciones, pudiendo relacionarlas, por lo tanto, con una serie de miniaturas de carácter más astrologógico que astronómico y cercanas a las descripciones de los mitógrafos (160), separándose así considerablemente de figuraciones de obras de carácter más científico. (61).

El origen de la constelación de Tauro no parece muy claro; según Boll, es posible que proceda de Babilonia, y según Gundell de Egipto (162). Debió entrar en Grecia entre los siglos V y IV a. JC. Según la opinión más generalizada, se trata del toro en que Júpiter se transformó para raptar a Europa hasta la isla de Creta (163). Para los casos en que Tauro aparece con las estrellas que los configuran, hay otra leyenda complementaria, ya mencionada por Homero en la "Ilíada" (XVIII, 486) al hacer referencia a las siete estrellas representadas en la cabeza del toro: Son las Pléyades; en la "General Estoria" se cuenta que el rey de España Atlas tuvo siete hijas que fueron llamadas dos de ellas, o tres o más, o todas en uno, "Plíades, e tenemos que son aquellas siete que andan siempre ayuntadas en uno, e dezimos las Siete labrillas; et dizen los estrelleros que son aquellas siete estrellas la fuent del signo del Toro". La única, o más bien la primera imagen conocida está en el manuscrito Harley 647 y en sus derivados: Siete cabezas femeninas que tienen nombres de ninfas (164).

Mientras S. Isidoro hace referencia a los mitógrafos para describir y explicar este signo (465), Ermengaud hace una comparación mnemónica entre el trabajo y vigor del toro y el carácter del Sol cuando entra en este signo: "El segundo signo se llama Tauro, que quiere decir "buey", por estas propiedades: Así como el buey, al arar y pasar por la tierra, la hace sazónada y buena, y la hace fructificar, del mismo modo el Sol, cuando pasa por este signo, suaviza con su calor el frío de la tierra, y por esta razón hace crecer, multiplicar y fructificar las cosas durante este tiempo, e incluso más deprisa. También se llama Tauro porque así como el toro es más fuerte que el Aries, así el Sol es más fuerte y más vigoroso cuando corre por el signo de Aries o del carnero, por donde pasa el Sol antes de llegar a correr por el signo de Tauro" (466). En el manuscrito S.I. n.3 escorialense, se advierte una coincidencia de fechas entre el texto de Ermengaud y la inscripción de la tabla zodiacal correspondiente a este signo; en ambos se indica que el Sol entra en Tauro el 14 de Abril: "Initia le soleilh en lo taur lo xiiij ior del mes d'abl"; no obstante, hay una diferencia en la inscripción de la tabla zodiacal del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Intra lo sol en lo taur lo xiiij jorn del mes de abril".

c.- Géminis.

Manuscrito S.I. n.3 escorialense ("Dels dos fraires"), f. 36 r. (467); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid ("Frares"), f. 25 v. (468).

Los dos hermanos aparecen bajo el aspecto de dos jóvenes

ejercitándose en el uso de las armas o de la lucha. Esta iconografía no es en absoluto usual y, a diferencia de los dos signos antes vistos, se aparta totalmente de los modelos más difundidos. La forma más general de representar este signo suele ser pacífica, aunque, en líneas generales, siguiendo ~~travariantes~~ variantes: En cuanto a la primera, se sigue el sentido clásico, más cercano a la estatuaría o a la pintura romanas, apareciendo estrechamente abrazados, como en el "Globo Farnesio" (Nápoles, Museo Nazionale), (69), copia romana de un modelo helenístico, con el añadido de Atlas en el siglo XVI (70), en el relieve clásico de Panes (Museo de Módena) (71) y en el mitraico de Osterburken (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum) (72), en la ilustración de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall del 830 (f. 76) (73), en la de un manuscrito del siglo IX que presenta numerosas concomitancias con el anterior (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acqu. 1614, f. 81) (74), en la del manuscrito de la "Melothesia" del siglo XI (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (75), en una miniatura del "Liber de locis stellarum" de Al-Sufi de mediados del siglo XIII (París, Bibl. de l'Arsenal, ms. 1036, f. 22 v.) (76), (se trata del único ejemplo donde los hermanos aparecen de perfil), y en el "Lapidario" de Alfonso X el Sabio (Escorial, ms. h. I. 15, f. 25) (77). El gesto de estar abrazados puede presentar otros matices, como en la capa del emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano) (78), donde, además de estar desnudos, llevan una espada como emblema de su oficio (79); o ya vestidos, como en el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha del siglo VI (80), en el relieve de la "Puerta del Cordero" de S. Isidoro de León (81), en una miniatura del "De Universo" de Rábano Mauro de 1022-1023 (Montecassino, ms. 132, p. 233) (82) y en una miniatura alemana

de hacia 1200 de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg (83). La segunda variante puede establecerse sólo a nivel de ma tiz, y, no obstante, es la más cercana a las ilustraciones de los dos manuscritos del "Breviari" por un detalle; El de llevar ar-
mas; así, aparece en la "Miscellanea" del siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (84), en que los dos personajes, separados, llevan vestiduras militares y blanden sendas lanzas, aunque su gesto es totalmente pacífico, al igual que en el manus-
crito de las Crónicas de Saint-Denis (Vat. Reg. lat. 309, f. 133 r.) (85) y en uno procedente de Saint-Germain-des-Prés (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12117, 132 v.) (86). Es probable que cuan-
do los hermanos lleven lanzas hagan referencia a los Dioscuros (87). El último grupo, que sólo presenta variaciones a nivel de matiz, como el hecho de llevar armas, estar unidos y vestidos aparece en el Cod. Reg. 309, ff. 93 v. y 133 r. (88), que, aun-
que del siglo X, posee añadidos del XI y del XIII; en otras oca-
siones, aparecen desnudos, aunque abrazados, y conservando sus armas, como sería el caso del manto del emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano).

De los ejemplos aducidos, ninguno se parece a las miniatur-
ras de ambos manuscritos del "Breviari" salvo en algunos matices como el de estar separados, vestidos y con armas (en el caso de las miniaturas que nos ocupan, utilizándolas para la lucha). Des-
de los modelos más clasicistas y científicos, hasta los más pró-
ximos a fuentes mitográficas en que las figuras aparecen total-
mente vestidas, separadas y con armas, las ilustraciones de los dos manuscritos del "Breviari" se decantan por esta última op-
ción, sólo que yendo más lejos al aplicar a los personajes vesti

duras góticas de la época (en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el clásico gorro frigio que, en ocasiones, suelen ostentar los personajes de la constelación, aparece transformado en la figura de la izquierda por una cinta que le ciñe las sienes y en el de la derecha por un complicado tocado de tela) y al hacerlos aparecer en plena lucha (en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el personaje de la izquierda aparece en actitud de asestar un golpe de espada al de la derecha, que toma una actitud defensiva frente a su contrincante; en el S.I. n.3 escurialense, la escena es más movida: La figura de la izquierda golpea el escudo de su oponente, mientras éste, tomando impulso con su espada, intenta contestar el ataque). Hay que indicar que es frecuente que aquellas miniaturas que toman como fuente a los mitógrafos, aparezcan, sino con trajes de la época, sí con reinventaciones o copias de lo que serían las vestiduras clásicas. En el caso del "Breviari", la actualización de los vestidos y la corrupción del gorro frigio por uno moderno pertenece a la visión que la Edad Media tenía de la Antigüedad respecto a un motivo clásico (89). El hecho de que la Edad Antigua sea contemplada a la vez como algo demasiado lejano y demasiado presente para poder concebirla como un fenómeno histórico, provoca que no haya distancia histórica para equilibrar estos dos polos; antes de concebir la Antigüedad como un fenómeno completo en sí mismo, se la ve como un mundo de maravillas vivientes (90) o como una mina de información, impidiendo que una mente medieval pueda pensar en una arqueología clásica. Se puede apreciar que las escenas seculares están de acuerdo con la atmósfera medieval de maneras cortesanas y sentimientos convencionales, cuyo aspecto y comportamiento están en

armonía con los cánones de la vida social en la Edad Media; así, desde el momento en que ésta establece sus propios valores de civilización y encuentra sus propios métodos de reacción artística, es imposible comprender cualquier fenómeno que no tuviera un denominador común con otros del mundo contemporáneo (91). Desde el siglo XI al XIII, los conceptos y los personajes reales o imaginarios se representaron de forma independiente de las fuentes figurativas clásicas: Fueron figurados a través de los convencionalismos que el artista conocía a través de la vida y el arte de su época, o sobre la base de descripciones verbales que procedían de fuentes secundarias. Se produce lo que Panofsky llamó "principio de disyunción" (92); es decir, cada vez que en la Edad Media tardía una obra de arte toma su tema de la poesía, la leyenda, la historia o la mitología clásicas, el tema se presenta de una forma no clásica, generalmente contemporánea (93). Es un hecho a tener en cuenta que, generalmente, pese a haber rescatado la "renovatio carolingia" algunas imágenes clásicas, éstas tendieron a ser renovadas o repudiadas en el curso de los siglos XIII y XIV. Pero hay que observar que en las ilustraciones astronómicas los cambios afectan al estilo, no a la estructura de las composiciones (lo importante, lo esencial de la constelación de Géminis es la existencia de dos estrellas que se interpretaron como cabezas de dos personajes vecinos) (94); estos cambios, sobre todo a mediados del siglo XIII, se deben a dos factores:

En principio, los re-préstamos (95) de ciertos elementos de miniaturas árabes que alteraron el arquetipo clásico familiar en función de la posición real de las estrellas y de una orientata

lización de su aspecto fisionómico, de sus vestimentas y accesorios; pero a medida que van pasando a Occidente, y sobre todo a zonas poco ligadas con el Oriente islámico, van perdiendo poco a poco este aspecto oriental y van asemejándose más a imágenes actuales (neotéricas), independientes de la tradición clásica y proximas a las creadas libremente a partir de descripciones verbales; éstas se encuentran en textos recién traducidos del árabe, como la "Introductio in astrologiam" de Albumasar, vertida al latín por Miguel de Escoto (96) (autor musulmán a quien Ermengaud cita como autoridad al dar los nombres de las constelaciones zodiacales; por otra parte, este científico fue muy leído durante la Edad Media al creerse que había anunciado, de forma paralela a Virgilio, el nacimiento de Cristo) (97) o en escritos de autores occidentales basados en fuentes árabes. Así, los ilustradores parecen ignorar los tipos grecorromanos en favor de personajes corrientes de diversos rangos y ocupaciones, como es ejemplo el Géminis de los dos manuscritos del "Breviari", en los que aparecen dos jóvenes de elevada condición ejercitándose en el manejo de las armas (98). El proceso de disyunción, apreciable incluso en la literatura (99), es mucho más radical en las artes, en las que el factor de proporcionar una experiencia visual más que intelectual llevaba consigo el peligro de "curiositas" (a lo que Ermengaud se opone violentamente) (100) e incluso de idolatría: Géminis es aceptado bajo la imagen de dos donceles ejercitándose en el uso de las armas. De hecho, los representados de forma clásica serán ciertos ídolos y talismanes. En resumen, el mundo antiguo se veía como preparación para ideales cristianos y caballerescos (101)

Geminis es el único signo en el que Ermengaud emplea fuentes mitológicas, aunque con un sentido mnemónico, como punto de comparación respecto a las características del Sol al entrar en esta constelación: "El tercer signo se llama Géminis por esta razón: según dice la antigua crónica, Castor y Pólux fueron dos hermanos muy fuertes y de gran vigor; y los tratadistas los comparan con dicho signo, porque, cuando el sol corre por él, es más fuerte y más grande que en ninguna otra época del año, y por su fuerza hace fructificar la tierra. Por esta razón toma este signo el nombre de Géminis"; Ermengaud añade que el Sol entra en este signo el quince de Mayo, coincidiendo con las inscripciones que aparece, para esta constelación, en la tabla zodiacal de los manuscritos S.I. n.3 escurialense ("Initia le soleilhs en los dos fra^{ut} lo .xv. iorn de mai") y Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Intra lo sol en los II frares lo XV jorn del mes de mag") (102).

Esta constelación parece ser de origen babilonio; Ptolomeo la llamó "Dídymoi" ("gemelos"; hablando de dos personajes idénticos unidos íntimamente), palabra que parece ilustrar la forma general de la constelación (103), cuyo origen parecía conocer Alfonso X, como se lee en su "Libro de las figuras de las estrellas fijas": "Et por esto llamaron los sabios a este signo gemini que quier dezir cuemo dos hermanos nascidos en un hora" (104); de ahí que la tradición latina posterior los identificara con dos muchachos, y entre ellos, con diversos personajes de la mitología, sobre todo con los hijos de Leda, los Dioscuros, siendo esta la identificación más generalizada, desde S. Isidoro ("Cástor y Pólux que, después de su muerte, fueron colocados entre las constelaciones") (105) a Ermengaud, pasando por ejemplos extraliterarios

como la inscripción del manto del Emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano), donde se lee debajo del signo: "GEMINI CASTOR ET POLUX CURIALI DIVI" (106), o por obras históricas como la "General Estoria" de Alfonso X el Sabio, donde se dice que "Geminos... es tanto como dobles o embellizos por qual dieron este nombre de Castor e Pollus que fueron hermanos, fijos del rey Juppiter, e nacieron amos a ora d'un parto" (107). Se les identifica, como ya se dijo, con los Dioscuros cuando llevan lanzas o espadas; si llevan la clava y la lira son Anfión y Zeto; si uno está representado con un largo jitón y la cítara y el otro con una piel de león y la clava son Apolo y Hércules (Leyde, Bibl. de la Universidad, Cod. Voss. lat. 79, f. 16) (108), aunque según algunas interpretaciones literarias pueden ser también Hércules y Teseo o Triptolemo y Jasón (109).

d.- Cáncer.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del cranc"), f. 36 v. (110); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Cranch"), f. 25 v. (111).

En ambos manuscritos aparece un cangrejo marino visto desde lo alto, perfectamente simétrico y con el mismo número de patas a cada lado. Bajo la forma de cangrejo marino, puede encontrarse representada esta constelación en el "Globo Farnesio" (Nápoles, Museo Nazionale) (112), en los relieves de Fanos (Museo de Módena) (113) y mitraico de Osterburken (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum) (114), en el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha (115), en la ilustración de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall (Cod. Sangall 902, f. 76) del 837 (116), en un manuscrito del

siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (117), en el de la "Miscellanea" del mismo siglo (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (118), en una miniatura del "De Universo" de Rábano Mauro de 1022-1023 (Montecassino, ms. 132, p. 233) (119), en el manto del Emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano) (120), en una ilustración de la "Melothesia" del siglo XI (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (121), en la "Puerta del Cordero" de S. Isidoro de León (122), en el zócalo de la fachada Oeste de la Catedral de Amiens (123), en una miniatura del "Lapidario" de Alfonso X el Sabio (Escorial, ms. h. I. 15) (124), en una taracea de mármol de la Colegiata de Empoli (Toscana) (125), en el hombre astrológico de un manuscrito inglés del siglo XIV (Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 5, f. 34 v.) (126) y en las "Très riches heures du Duc de Berry" (127).

Los dos manuscritos presentan el signo bajo la modalidad de cangrejo marino con cuatro pares de patas (dos pinzas y tres patas propiamente dichas) (128), como en el relieve mitraico de Osterburken, en la miniatura de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall, en la del manuscrito derivado del anterior (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81), en la del de la "Miscellanea" del siglo IX, en la del "De Universo" de Rábano Mauro, en la del de la "Melothesia" del XI, en la del "Lapidario" alfonsino, en la del hombre astrológico del código inglés del siglo XIV y en la de las "Très riches heures du Duc de Berry".

Por lo que respecta a las diferencias entre ambas miniaturas, éstas atañen a la mayor o menor aproximación que guardan respecto al modelo natural que tratan de representar: Tanto una como

otra se caracterizan por su escaso naturalismo, aunque éste presenta niveles que demuestran, por otra parte, el mayor o menor conocimiento que el miniaturista tenía de los animales. La ilustración del manuscrito S.I n.3 escurialense presenta un cangrejo que tiene muy poco que ver con la realidad: Su caparazón, ligeramente alargado, está cubierto de escamas con un círculo en medio de cada una, con lo que muestra un aspecto casi decorativo que ilustra el desconocimiento por parte del ilustrador de lo que es un verdadero cangrejo; la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional se aproxima más a la imagen natural, aunque las formas de sus miembros son excesivamente redondeadas y el caparazón, de forma elíptica, presenta una serie de abultamientos entre las estrías y lo que ha querido ser una espina dorsal. A este respecto, hay que señalar que el Cáncer del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional presenta mayores semejanzas con los modelos antes mencionados (salvo el caso de la constelación de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall y el de la "Puerta del Cordero" de S. Isidoro de León, de aspecto, este último, totalmente fantástico) (129) que el mismo signo del manuscrito S.I. n.3 escurialense.

Dentro de la representación de la constelación de Cáncer, puede hablarse de dos modalidades: La de cangrejo marino, que es la que toma como modelo las miniaturas del "Breviari", y la de fluvial. Pese a que ambos modelos eran conocidos desde la Antigüedad (lo que parece indicar que en el mundo occidental habría más de una teoría científica sobre la forma de los signos del Zodiaco) (130), tal vez porque la transmisión literaria de las imágenes zodiacales permitía la interpretación de dos animales de

apariciencia diferente, parece que predomina más, por lo menos hasta el siglo XII, el modelo de cangrejo marino, que se encuentra en obras de la Antigüedad grecorromana y se difunde precisamente por los tratados más científicos del XIII (con la marca de los puntos estelares), como son el manuscrito de Al-Sufi de Oxford (131) y el "Lapidario" de Alfonso X el Sabio, basados, a su vez, en las observaciones de los más importantes científicos de la Antigüedad y en las de los árabes. Es de estas obras de donde se toma la tipología de cangrejo marino, aunque, en numerosas ocasiones, esta fuente se conozca a través de versiones de segunda mano y de documentos escritos más que visuales, como es el caso del Cáncer de la "Puerta del Cordero" de S. Isidoro de León. Por otra parte, en el arte occidental, a lo largo del siglo XIII, y sobre todo en los calendarios de manuscritos, se va a representar el cangrejo como un animal fantástico, cuando no como un cangrejo de río totalmente irreal y confundible con el escorpión (132). Resumiendo, la base iconográfica de las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari" está relacionada con tratados científicos (probablemente a través de versiones de segunda mano, por la ausencia de los puntos estelares) (133), apreciándose una conexión desde los modelos más antiguos y científicos ("Globo Farnesio"), hasta los más modernos ("Très riches heures du Duc de Berry"), ilustrativa de la continuidad iconográfica de los signos del Zodiaco y de sus variaciones en aspectos mínimos.

Ermengaud, tomando como fuente a S. Isidoro (134), escribe: "El cuarto signo se llama Cáncer, por esta propiedad: así como el cangrejo va hacia atrás, del mismo modo lo hace el Sol cuando en

tra y corre por este signo, en el cual empieza a entrar el día quince del mes de junio, puesto que de aquí en adelante el sol no puede subir hasta que vuelva y llegue al signo de Capricornio, en el cual comienza a subir de nuevo. Y esto lo dice y lo aprueba Isidoro". Tanto la inscripción de la tabla zodiacal relativa a este signo en el manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Initia le sole ilhs en lo cranc lo .xv. iorn de uinh") como en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Intra lo sol en lo cranc lo XV jorn del mes de juny") coinciden en sus fechas con el texto de Ermengaud (135). La constelación de Cáncer ("Karkínos"), no muy llamativa, procede probablemente de Babilonia (136). Según los mitógrafos, se trata del cangrejo que envió Juno para morder el pie de Hércules mientras luchaba con la Hidra de Lerna, y al que, por esto, el héroe mató (137).

e.- Leo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del leo"), f. 36 v. (138); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Leo"), f. 25 v. (139).

Tanto en el manuscrito S.I. n.3 escurialense como en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, Leo aparece bajo el aspecto de un león de pie, de perfil y con dirección de derecha a izquierda (cola a la derecha y cabeza a la izquierda), como en los relieves del "Globo Farnesio" (Nápoles, Museo Nazionale) (140) y de Fanes (Museo de Módena) (141), en el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha del siglo VI (142), en la ilustración del manuscrito de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall del 837 (Cod. Sangall 902,

76) (144), y en la de un manuscrito derivada de éste (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (144), así como en el Leo del mapa del Universo del manto del emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano) (145), en una de las ilustraciones del tratado astronómico y martirologio de Suabia (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. hist., fol. 415, f. 17 v.) (146), en una miniatura alemana de hacia 1200 de un manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Heidelberg (147), en el hombre zodiacal de un códice del siglo XIII (Munich, Staatsbibl., Cod. lat. 19414, f. 188 v.) (148), en la miniatura de un manuscrito de Oxford de 1268-1274(?) (Ms. Laud. Misc. 644, f. 8 v.) (149), en la de un códice de la Pierpont Morgan Library (Ms. 722, f. 18) (150) y sobre el pecho del hombre zodiacal de las "Très riches heures du Duc de Berry" (151).

En las miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari", además de en los ejemplos citados, el animal aparece en posición de marcha, adelantando las dos patas, delantera y trasera, derechas. Tal vez por influencia de la heráldica, y sobre todo en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la cola de ambos animales tiene un carácter convencional y decorativo (152), siendo muy sinuosas y con una protuberancia pilosa en el centro (manuscrito S.I. n.3 escurialense) o en el extremo (Res. 203 de la Biblioteca Nacional). En cuanto a su configuración, ambos leones presentan un aspecto muy poco naturalista (si se comparan, por ejemplo, con el del zócalo de la catedral de Amiens, con el león (sin ninguna connotación astrológica) del "Cuaderno" de Villard de Honnecourt (París, Bibl. Nat., Fondos Franceses, 19093, f.

24 r. y v.) (153) o el de las "Très riches heures du Duc de Berry"), más cercano al de un lebreo con crines (sobre todo en el S.I. n.3 escurialense), lo que unido al aspecto decorativista que presentan, da una idea de la escasa información en materia de his toria natural que poseían ambos ilustradores; su desconocimiento de cómo es un león es casi absoluto (lo que tampoco parece extraño si se comparan con los ejemplos presentados; sólo el relieve del zócalo de Amiens y la miniatura de las "Très riches heures du Duc de Berry" parecen constituirse en excepciones).

En cuanto a las diferencias, la más remarcable corresponde a la posición de la cabeza: En el manuscrito S.I. n.3, aparece vuelta hacia la derecha (lo que también ocurría con Aries), como en la miniatura alemana de hacia 1200 de la Biblioteca Universitaria de Heidelberg (154); en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional aparece mirando hacia el frente, como en la mayor parte de los ejemplos aducidos.

Como suele ser ya norma, Ermengaud, al describir este signo, no hace referencia a los mitógrafos, sino que escoge la comparación mnemónica de vigor que tiene el Sol al entrar en esta constelación: "El quinto signo se llama Leo porque así como el león es más fuerte y más vigoroso que ningún otro animal, así también el sol, cuando entra en este signo, nos da mayor fuerza y vi gor por el calor, y sus rayos nos resultan más fuertes y más ardientes, pues entonces estamos en línea perpendicular respecto al sol. Y este signo entra en el día doce de julio". En cuanto a es ta fecha, ni el texto de Ermengaud, ni las inscripciones de la

tabla zodiacal referentes a este signo coinciden en el manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Initia le soleilhs en lo Leo lo .xiiij. iorn del mes de uilh") y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Intra lo sol en lo leo lo xvij jorn de mes de juliol"), llegando a percibirse una diferencia de cinco días (155).

De origen babilónico, Leo constituye una importante constelación de forma muy característica, cuya disposición estelar permitió a los griegos imaginar un león (156). Son numerosos los mitos que se tejieron sobre este signo, siendo el más difundido el del león de Nemea que fue muerto por Hércules en uno de sus trabajos, aspecto que coge S. Isidoro: "Hércules mató en Grecia a un león gigantesco, y por este hecho se puso el león entre los doce signos en honor de Hércules. Cuando el sol llega a este signo es el tiempo de más calor y tienen lugar los vientos esteños" (157); esta última característica del signo hizo que se pensara que el Sol tenía su residencia en leo, según se lee en el "Libro de las estrellas fijas": "Figura muy honrada, más que ninguna otra de los signos, pues la casa del planeta Sol reside en Leo con la misma seguridad y honra que si estuviera en su reino" (158). Otro de los mitos hace referencia a uno de los leones de Cibeles. (159).

f.- Virgo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("De la verge"), f. 36 v. (160); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Verge"), f. 25 v. (161).

Las dos miniaturas de ambos manuscritos presentan un aspecto muy singular; en líneas generales, se trata de una doncella sentada junto a un jarro de lirios. Las diferencias entre ambas miniaturas (en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional se advierte, como suele ser normal en este manuscrito, una simplificación respecto a la imagen del S.I. n.3 escurialense) son significativas: En primer lugar, la doncella del S.I. n.3 escurialense aparece trenzando una guirnalda de flores que sujeta con la mano izquierda; la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional se limita a señalar con su mano derecha el jarrón de azucenas. En segundo lugar, aparece otra diferencia, aunque sólo de matiz: El Virgo del primer manuscrito lleva una diadema que ciñe su frente, mientras que el del segundo presenta una corona de tres lises sobre su cabeza. Por último, respecto a los jarrones también hay variantes, aunque pequeñas: El manuscrito S.I. n.3 escurialense tiene tres varas de lirios blancos, las de los extremos con una flor cada una y la central con tres; el del Res. 203 de la Biblioteca Nacional tiene también tres varas, pero cada una con una flor.

No conocemos ninguna representación similar a la de las ilustraciones de estos dos manuscritos del "Breviari d'Amor" (162). No son numerosos los ejemplos durante la Edad Media que muestren a esta constelación zodiacal bajo la apariencia de una doncella sentada; la totalidad de ellos pertenecen a la Plena y Baja Edad Media; así, en modelos posteriores, aparece en el código de la Pierpont Morgan Library (Ms. 722, f. 18) (163); como doncella sentada, pero bajo la modalidad de tener dos ramas en cada mano, es el Virgo del Tübinger Handschrift (Cod. M. d. 2) (164),

una ilustración del siglo XV (Wien, Nationalbibl., Cod. 5327, f. 186 r.) (Y65) es bastante similar a la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional: Se trata de una doncella sentada que extiende su brazo izquierdo para señalar algo indeterminado; coronada, pero de pie y sosteniendo un ramo de tres flores que señala con su mano derecha es el Virgo del "Libro de Astrología" de 1444 (Palat. 1369, f. 146 v.) (Y66).

Ninguno de los ejemplos aducidos es totalmente similar a las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari", además no indican una evolución anterior al tratarse de modelos contemporáneos o muy posteriores. Es probable que esta la representación zodiacal que se está analizando obedezca a un caso de corrupción y asimilación iconográfica: En primer lugar, asimilación en cuanto parece ser el resultado de la confusión de la figura de Virgo con el de alguna constelación ajena al Zodíaco, pero perteneciente a la octava esfera, como sería el caso de la Mujer Sentada (Y67); no obstante, esta constelación está demasiado alejada de Virgo; no así la que el "Lapidario" llama tinaja, situada sobre la de la Hidra a 7'12 (Y68), que podría motivar la aparición del jarrón con azucenas o lirios. Esta constelación se encuentra justo enfrente y debajo de la de Virgo; en este sentido, es probable que el miniaturista hubiera copiado de algún modelo ya corrupto que habría tenido como fuente un mapa astral del que desconocía su significado. En segundo lugar, puede hablarse de corrupción en cuanto, en líneas generales, se presenta un doble tema: El de la doncella trenzando una guirnalda y el de la asociación (posiblemente por simplificación del anterior) a un tema mariano. En ambos casos entraría la creación de la imagen a través de una

descripción textual (169); es decir, a través de conocimiento verbal de la imagen de las constelaciones (170): "Virgo" significa "virgen", palabra que ha podido tomarse en dos acepciones: La de la doncella y la de la Virgen (coronada y sentada en un sencillo trono). Se ha señalado que cuando la Edad Media establece sus propios valores de civilización y encuentra sus propios métodos de reacción artística, es imposible comprender cualquier fenómeno que no tuviera un denominador común con otros del mundo contemporáneo. Así, el tema clásico de Virgo se actualiza, se moderniza (sin tener en absoluto en cuenta la disposición estelar que configura la constelación y que ofrece un aspecto bastante diferente de la aparecida en las dos miniaturas de los manuscritos del "Breviari"): El espectador de la Edad Media no especializado en temas astronómicos ni astrológicos es posible que sólo pudiera apreciar una figura de Virgo (en el sentido de una retención mnemónica) representada como una doncella del siglo XIII trenzando flores o como la imagen de la Virgen, en un intento de cristianizar el Zodíaco (171) o por lo menos de restarle elementos paganos, extraños al gusto medieval en la oposición clásico-moderno que se establece a lo largo de la Edad Media, ilustrando la disparidad entre la Edad Media cristiana y la Antigüedad pagana. Sobre todo, y como ya se vio para la constelación de Géminis, las escenas profanas están acordes con la atmosfera medieval de maneras cortesan_as y sentimientos convencionalizados: El aspecto y comportamiento de la imagen concuerdan con los cánones de la vida social en la Edad Media (así, no resultaría extraño a una mentalidad (no versada en conocimientos astronómicos ni astrológicos, insistimos) de mediados del siglo XIV ver la figura de Virgo como una

doncella de rango elevado dedicada a pasatiempos propios de su condición, como tampoco resultaba extraño ver a Géminis, trasunto de los Dioscuros, como dos escuderos ejercitándose en las armas) (172). Como señaló F. Saxl, es más importante el gesto expresivo que su inmediata relación con lo que se observa en el cielo: El interés de los eruditos estaba primero en lo pictórico, la astronomía iba en segundo lugar (173). Los personajes y figuras clásicas, a lo largo de la Plena y Baja Edad Media, según los convencionalismos que el imaginero conocía a través de la vida y el arte de su época; así, Virgo es admitido en cuanto aristócrata o burguesa de elevada posición tejiendo guirnaldas o en cuanto imagen similar a las marianas (recuérdese que el jarro, perteneciente posiblemente a la constelación de la tinaja, que señala tiene tres azucenas o lirios, similar a ejemplos de Anunciación en los que se hace alusión a la virginidad perpetua de Santa María) para evitar un cierto peligro de idolatría que comporta la experiencia visual más que la intelectual (174). De todas formas, el desconocimiento directo de fuentes clásicas por parte de ambos ilustradores de los manuscritos del "Breviari" (si se toman ejemplos como la "Miscellanea" del siglo IX, el "De Universo" de Rábano Mauro, el manto del emperador Enrique II y, sobre todo, el "Lapidario" alfonsino, que se conectan casi directamente con la figura de Virgo del "Globo Farnesio") es manifiesto.

No obstante, y en líneas muy generales, hay dos elementos, más o menos alterados, que conserva el Virgo de los dos manuscritos del "Breviari" respecto a la tradición clásica, como el hecho de alargar un brazo (en otros modelos, como el "Lapidario" alfon

sino pueden ser los dos) y la aparición de un elemento vegetal contiguo (en este caso las azucenas del jarrón, probable alusión a la espiga con la que suele aparecer con frecuencia) (175).

De nuevo, el texto de Ermengaud parece tomar como fuente el de S. Isidoro (176): "El sexto signo se llama Virgo, porque así como la virgen no da fruto, de modo semejante el sol, cuando pasa y corre por delante de este signo, absorbe de la tierra la humedad con su calor. Por eso le quita su virtud de poder dar fruto. Y este signo entra el día diecisiete de agosto". La fecha del texto coincide con la de la inscripción de la tabla zodiacal, relativa a esta constelación, del manuscrito S.I. n.3 es curialense ("Initia le soleilhs en la Verge lo .xvii. iorn del mes de aost"), no así con la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde se percibe una diferencia de dos días ("Intra lo sol en Uerge lo XV jorn del mes d'agost") (177).

La parte más antigua de la constelación de Virgo (Párthenos) es la Espiga o Espiga de trigo, que constituye su atributo más frecuente, de procedencia babilónica, donde la constelación era conocida con este nombre (178). En una etapa posterior, se crearía la Virgen que lleva la espiga en la mano (en el "Globo Farnesio", es una mujer joven, vestida con largo jitón, alada (según Ptolomeo) y de espaldas; en representaciones posteriores, de frente y no siempre con alas) (179). Se resalta siempre su carácter de juventud y el ir ricamente vestida; sus manos en alto pueden aparecer vacías o con una, dos o cuatro ramas en cada una (180). Al apoderarse de esta figura, la mitología le dio varias identificaciones: Diké (Justicia, cuando lleva el caduceo; según Arato es

la portadora de la Edad de Oro) (181), Astrea, Ceres, Fortuna, Cibeles, Isis, Iris, Erigona (la hija de Icaro que, por intercesión de Baco, subió al cielo) y Ceres que busca a su hija Perséfone (en el altar de Gabi, está representada en vuelo con dos antorchas) (182).

g.- Libra.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del pezaire"), f. 37 r. (183); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Pesayre"), f. 26 r. (184).

Las similitudes entre ambas miniaturas se reducen al hecho de aparecer la balanza, el elemento fundamental de la constelación y de la que recibe su nombre. El modelo al que pertenecen ambas miniaturas es el de "balanza llevada por un personaje" (185); no obstante, hay una serie de diferencias.

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece un hombre vestido que sostiene con su mano derecha una gran balanza dorada muy detallada (186) (frente a la más estilizada del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional). Los precedentes de Libra bajo figura masculina aparecen desde el relieve de Fanes (Museo de Módena) (187); según Stern, el personaje de Libra de la sinagoga de Beth-Alpha es masculino y viste como un hombre del pueblo, no obstante, para Ana Domínguez, es difícil determinar su sexo, dada la tendencia estilística del siglo VI, a reducir a esquemas obtenidos mentalmente los elementos orgánicos y naturalistas tras una fuerte sintetización de los reales (188); en la "Miscellanea" del siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (189),

en el manuscrito de 1022-1023 del "De Universo" de Rabano Mauro (Montecasino, ms. 132, p. 233) (190) y en la "Melothesia" del si glo XI (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (191). Por consiguiente, el modelo de Libra masculino no parece muy frecuente ni preponderante respecto al femenino.

En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, se trata de una mujer de pie, vestida con traje largo, cuya mano derecha sostiene una gran balanza perfectamente centrada. Hay modelos de Libra femenino en la ilustración de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall del 837 (Cod. Sangall 902, f. 76) (192), y en una miniatura derivada de la anterior también del si glo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (193), en el manto del emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano) (194), en uno de los relieves de la "Puerta del Corde-ro" de S. Isidoro de León (en este caso, sentada), en el zócalo de la fachada occidental de la Catedral de Amiens (195) y en la jamba derecha de la portada izquierda de la fachada de Notre-Dame de París (196), en la taracea de mármol de la Colegiata de Empoli (Toscana) (197), en la pila bautismal de la iglesia de S. Agustín de Brookland (Kent) (198) y en el "Libro de horas de Jeanne d'Evreux" de 1325 (Nueva York, Metropolitan Museum) (199). Por lo que se ha visto, el tipo de Libra femenino (posiblemente tan antiguo como el masculino) es más preponderante, sobre todo durante la Baja Edad Media, tal vez por asimilación con el signo precedente de Virgo, aunque ya desde la Antigüedad se conoce esta asimilación iconográfica (200).

A propósito de esta constelación zodiacal, dice el texto de Ermengaud: "El séptimo signo se llama Libra por esta razón: así como el peso, cuando se pone en la balanza, da la razón al comprador y al vendedor, del mismo modo hace el sol cuando entra y corre por este signo, pues el sol, entonces, pesa igual los días y las noches, distribuyendo por igual la sucesión de los días y de las noches, según se ha dicho. Y sabed que el sol entra y corre por este signo el día diecisiete de septiembre". Las fechas del texto y las de la tabla zodiacal, correspondientes a este signo, de los manuscritos S.I. n.3 escurialense ("Initia lo soleilhs en la Balansa lo .xvii. iorn de setembre") y Res. 203 de la Biblioteca Nacional (Intra lo sol en la balança lo xvij jorn del mes de setembre") coinciden. (201').

La constelación de Libra ("Zýgos" o "Dsýgos") tiene un origen tardío. Los babilonios llamaban así a esta parte de la esfera celeste, pero la consideraban como una dependencia del Escorpión; según Ptolomeo, aparece mencionada en un texto babilóniaco del 247 a. de JC. Entre los griegos, fue conocida como constelación, aunque quizá no tuvo nunca una aceptación general como signo zodiacal. Fue más popular en Roma, donde la primera noticia cierta aparece en el siglo I a. de JC. (Varrón: "De lingua latina": VII, 16) (202), aunque Virgilio habla del conflicto entre los partidarios de once signos zodiacales, excluyendo Libra, y los doce. Más tarde, se imaginó un personaje (masculino o femenino) que llevara la balanza. En el momento en que el sol entra en este signo, el astro, según la concepción antigua y medieval, se encontraba en el equinoccio de Otoño, y, como señala Ermengaud en el texto, el

equilibrio entre los días y las noches, siguiendo una imagen mne
mónica, se asociaría de modo natural a la figura de la balanza.
 (203).

h.- Escorpión.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del escorpio"), f. 37 r.
 (204); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Escorpio"),
 f. 26 r. (205).

En ambos manuscritos del "Breviari", el signo aparece visto de frente y desde lo alto, con su elemento más característico e identificador, el aguijón al final de la cola, rizada y levantada hacia arriba (con mayor o menor acierto), en disposición de atacar; en las dos miniaturas, el aguijón es demasiado grande en comparación con el cuerpo del arácnido, estando lo suficientemente marcado para que no quepan dudas sobre la identidad del insecto y no ser confundido con un cangrejo fluvial (como ocurre en algunas versiones menos naturalistas de libros de astronomía y calendarios). La forma de representar el escorpión, al igual que ocurría con Cáncer, dará lugar a que se sepa el mayor o menor grado de conocimiento que tenía el miniaturista sobre el animal; en las dos ilustraciones, la semejanza con el modelo natural es bastante exacta, frente a ejemplos más o menos fantásticos (206); no obstante, la exactitud de ambas representaciones está menos definida que en el "Lapidario" alfonsino (Escorial, ms. h. I. 15):... La figura del manuscrito S.I. n.3 escurialense presenta un mayor grado de naturalismo que la del Res. 203; en el código de El Escorial, el insecto presenta unos quelíceros que reflejan un cono

cimiento del modelo natural o, por lo menos, una base en ilustraciones de historia natural o de bestiarios; el Res. 203 de la Biblioteca Nacional muestra, de forma casi indiscriminada, multitud de anillos en caparazón y cola, y, al igual que ocurría con la figura de Cáncer, las patas son demasiado sinuosas y curvas.

La disposición del arácnido en ambos manuscritos es de derecha a izquierda (cola a la derecha y cabeza a la izquierda, reflejando el movimiento diurno de la banda zodiacal), como en el relieve de Fanes (Museo de Módena) (207), en el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha del siglo VI (208), en la "Miscellanea" del siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (209), en la "Melothesia" del XI (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (210), en el hombre zodiacal de un manuscrito del XIII (Munich, Staatsbibl., Cod. lat. 19414, f. 188 v.) (211), en el hombre astrológico de las "Très riches heures du Duc de Berry" (212), en el manuscrito de la Pierpont Morgan Library (Ms. 722, f. 18) (213) y en el Tübinger Handschrift Cod. M. d. 2 (214).

Un aspecto secundario se refiere al número de patas del arácnido; en el manuscrito S.I. n.3 escurialense aparece el escorpión con cinco pares (es decir, un par de pinzas y cuatro de patas propiamente dichas) como en el relieve de Fanes, y en las ilustraciones de la "Miscellanea" del siglo IX y de la "Melothesia" del XI; todos los demás modelos antes vistos pertenecen al tipo que tiene cuatro pares de patas (tres pares de éstas y dos pinzas), como en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional.

Ermengaud se refiere a esta constelación diciendo: "El octavo signo es el Escorpión. Este nombre lo tiene porque, así como el escorpión es fuerte, venenoso y muy peligroso, del mismo modo, cuando el sol baja y corre por este signo, el aire baja y corre por él, y al no tomar suficiente calor del sol para nosotros, que estamos debajo, nos produce daño y lesión como si fuera un escorpión. En este signo, el sol entra el día diecisiete de octubre". Las inscripciones de la tabla zodiacal, referidas a este signo, en los dos manuscritos del "Breviari", el S.I. n.3 escurialense ("Initia lo soleilhs en l'escorpio lo .xvii. iorn de ochovre") y el Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Intra lo sol en escorpio lo .xviij. jorn del mes d'octubre"), coinciden con el texto de Ermengaud en cuanto a las fechas (215).

Esta constelación es muy grande e identificable; distintos pueblos primitivos la asociaron a la figura del Escorpión por la disposición de sus estrellas. Una curva con claras estrellas, en el extremo oriental, da idea de la cola y el aguijón (el aspecto más distintivo de este insecto); en el lado opuesto, cuatro estrellas representan fácilmente las dos pinzas. Es probable su origen babilónico, ya que aparece junto a Sagitario en relieves babilonios del segundo milenio a. de JC.; no obstante, su nombre griego ("Scorpíos") pasó al latín y a las lenguas romances (216). La mitología se apropió de esta constelación y la identificó con el escorpión que mató al gigante Orión con su picadura en el talón (217).

1.- Sagitario.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del sagitari"), f. 37 r. (218); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Sagitari"), f. 26 r. (219).

Las miniaturas de ambos manuscritos son muy diferentes; cada una obedece a una distinta modalidad en la forma de representación de este signo: El Sagitario del manuscrito S.I. n.3 escurialense presenta una dirección de derecha a izquierda (cola a la derecha y cabeza a la izquierda); pertenece a la clase de "centauro de tipo clásico" (220): Se trata de un monstruo constituido por un busto humano (cubierto con garnacha) (221) y cuerpo de caballo completo (cuatro patas y cola); su mano izquierda coge un arco del que ha salido una flecha (cuyas partes integrantes están representadas con bastante precisión: Punta, vástago y pluma), mientras flexiona el brazo derecho hacia atrás como gesto expresivo de haberla lanzado. Aparece al galope. Como centauro clásico, hay ejemplos desde los relieves de Panes (Museo de Módena) (222) y mitraico de Osterburken (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum) (223), en una ilustración de la "Miscellanea" del siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (224), en una miniatura del manuscrito del "De Universo" de Rábano Mauro de 1022-1023 (Montecasino, ms. 132, p. 233), en uno de los bordados del manto del emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano) (225), en la "Melothesia" del siglo XI (aunque su dirección es contraria a la de la miniatura del "Breviari") (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (226), en dos manuscritos del British Museum (el ms. Harley 647, f. 6 r. y el ms. Cotton Tib. B. V. I, f. 37 r.) (227), en uno de los relieves de la "Puerta del Cordero"

de S. Isidoro de León (228), en el tratado astronómico y martirologio de Suabia (aunque también aparece en dirección opuesta) (Stuttgart, Wurttembergische Landesbibl., cod. hist. fol. 415, f. 17 v,) (229), en el "Lapidario" de Alfonso X el Sabio (Escorial, ms. h. I. 15) (230), en una miniatura del siglo XIII que representa al hombre zodiacal (Munich, Staatsbibl., Cod. lat. 19414, f. 188 v.) (231), en la taracea de mármol de la Colegiata de Empoli (Toscana) (232), en uno de los relieves de la pila bautismal de la iglesia de S. Agustín de Brookland (Kent) (233), en el "Salterio de Peterborough" de principios del siglo XIV (Bruselas, Bibl. Roy., ms. 9961, f. 6) (234) y en las "Très riches heures du Duc de Berry" (235).

En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (también con dirección de derecha a izquierda), aparece un monstruo con torso humano, vestido, pero con la parte inferior de su cuerpo de animal, probablemente distinto del caballo (cola corta, p^ezuña hendida) y, lo que le separa del modelo anterior, con dos patas únicamente; su mano izquierda coge el arco, mientras la derecha tensa la cuerda con la saeta (algo más esquemática que la del manuscrito S.I. n.3 escurialense). Es claro que este monstruo no obedece al modelo de "centauro de tipo clásico", sino al de "monstruo bípedo" y, más concretamente, al Hipópodas (236), que, según S. Isidoro, son seres que "viven en Escitia, poseen figura humana y patas de caballo" (237). Esta miniatura vuelve a presentar un nuevo ejemplo de contaminación iconográfica; es decir, se ha pretendido unificar la figura del caballo con la también clásica (ilustración de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall (Cod. Sangall 902, f. 76) (238), de un manuscrito derivado del

anterior (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (239), relieve de la Catedral de Amiens (240) de sátiro, ya que presenta una grupa, propia del équido, y, como ya se ha señalado, patas de pezuña hendida y cola corta, propia del sátiro; se trata de un buen ejemplo para demostrar el desconocimiento directo, por parte del miniaturista, de las representaciones clásicas de Sagitario, ya que no ha sabido figurarlo ni como caballo ni como sátiro.

No obstante, ambos monsturos, además de la direccionalidad, poseen características comunes, como el hecho de disparar hacia atrás el arco girando el torso, según se ve en la "Puerta del Cor^udero" de S. Isidoro de León, en la miniatura de un manuscrito del siglo XIII que representa al hombre zodiacal, en la pila bautismal de la iglesia de S. Agustín de Brookland (Kent), en el "Salterio de Peterboroug", en la miniatura del hombre del Zodiaco de las "Très riches heures du Duc de Berry" y en una miniatura de un manuscrito de la Pierpont Morgan Library (Ms. 722, f. 18) (241). Este modelo de Sagitario disparando hacia atrás posee un carácter menos clásico y científico si se compara con otros ejemplos que parecen seguir más de cerca las descripciones de Ptolomeo, como los relieves de Fanes y mitraico de Osterburken, el manuscrito Harley 647 (y sus derivados), hasta llegar al "Lapidario" alfon^usino. Por otra parte, la mayor parte de los modelos de Sagitario como sátiro aparecen mirando al frente (ilustración de los "Phai^unomena" del Aratus de Saint-Gall y sus derivados, relieve de la Catedral de Amiens). En ocasiones, puede hablarse de un cierto carácter pintoresco en las miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari", como es el caso del S.I. n.3 escurialense, donde la

flecha aparece en pleno vuelo y no en estado de tensión en el arco siguiendo la iconografía tradicional.

Otra característica común de ambas miniaturas se encuentra en el hecho aparecer vestidos los dos monstruos, como en la "Melothesia" del siglo XI, en la "Aratea" de Cicerón del manuscrito Cotton Tib. B. V. I. f. 34 r. del British Museum, en la taracea de mármol de la Colegiata de Empoli (Toscana), en el manuscrito de la Pierpont Morgan Library y en el "Salterio de Peterborough". Todo esto hace pensar que los ilustradores no copiaron modelos de ningún códice antiguo, ni siquiera carolingio, ya que las transformaciones en sus vestiduras no transmiten una reconstrucción del estilo medieval respecto al antiguo, sino que están tratadas, no como vestiduras atemporales "all"antiqua", sino como modernas, de mediados y fines del siglo XIV respectivamente (1242). Luego la copia del manuscrito S.I. n.3 escurialense debió realizarse a partir de otra obra en la que Sagitario aparecía vestido, elaborando posteriormente su modificación indumentaria conforme a la época, conforme al principio de independencia representacional respecto a las fuentes figurativas clásicas, propio de la Plena y Baja Edad Media (y que se registra por lo menos a partir del siglo XI), obedeciendo al "principio de disyunción" sobre un tema clásico (1243). En cuanto al Sagitario del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, debió realizarse un proceso análogo al del códice escurialense, copiando de otro "Breviari", posiblemente de una versión catalana, que a su vez seguía el modelo de una obra donde la figura de esta constelación zodiacal aparecía vestida y, por tanto, no muy alejada en el tiempo de la elaboración del "Bre

viari d'Amor".

Por último, hay que señalar que se advierte una diferencia entre texto e imagen: Mientras aquél es demasiado conciso y poco explícito en cuanto a la forma de la constelación (aspecto frecuente, por otra parte, en casi todo el estudio de los signos de la banda zodiacal), la miniatura toma partido (siguiendo ya una tradición dada desde antiguo) por la representación del centauro clásico o de un monstruo próximo a él (el Hipópodas) que el miniaturista no sabía que significaba y que se limitó a copiar (posiblemente de un modelo muy similar) de forma casi mecánica. El texto sólo tiene en común con la miniatura la imagen de unas saetas (imagen explícita en el texto) y de un arco (imagen implícita): "... como saetas nos ocasionan adversidades... como si fuera con saetas..." (1244). La descripción escrita hace referencia a la parte más distintiva del signo. De haberse interpretado literalmente el texto (y de no pesar una fuerte tradición sobre esta serie de imágenes), pudo haber tenido una representación simplemente de arquero (hay algunos ejemplos conocidos de esto, aunque minoritarios, como en el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha del siglo VI (1245), y en una miniatura de un manuscrito astronómico inglés del siglo XIV que representa al hombre zodiacal (Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 5, f. 34 v.) (1246)), pero ambos ilustradores ya conocían fuentes clásicas, con lo que se aprecia que, pese a que texto e imagen no siguen caminos paralelos en el sentido estricto, ésta complementa el significado de aquél.

Sin hacer referencia a los mitógrafos, y limitándose a una

comparación mnemónica entre la figura del signo, recalcando su elemento más significativo, la flecha, y las características del sol en el momento en que entra en él, Ermengaud escribe: "El nove no signo se llama Sagitario por esta propiedad que tiene en sí mismo: así como muchas saetas nos ocasionan adversidades, del mis mo modo, cuando el sol pasa por este signo, el aire del cielo nos es muy contrario. Y por la fuerza de los planetas nos produce, como si fuera con saetas, lluvias y vientos. Y el sol empieza a entrar en este signo el día quince de noviembre", fecha que coi ncide con la de la tabla zodiacal, relativa a esta constelación, del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Initia lo soleilhs en lo sagitari .lo xv. iorn del mes de novembre") y del Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Intra lo sol en Sagitari lo .xv. jorn del mes de noembre") (247).

El origen babilónico de la constelación de Sagitario es seguro: Aparece en relieves babilónicos bajo la forma de centauro de dos cabezas y de dos colas (248). Según Plinio, fue introducido en el siglo VI a. de JC. en el Zodíaco griego por el astrónomo Cleostrato de Ténedos; los griegos le llamaron el "arquero" ("Toxótees"), es decir, el hombre de la flecha, en latín "sagitta rius". Probablemente, según se ha visto, hubo dos prototipos clá sicos (como fauno en pie o centauro, ambos armados con un arco en el momento de extenderlo), pero las opiniones de Ptolomeo se basan en el segundo tipo, el de centauro (249), que los mitógrafos identificaron con Quirón, el más sabio de los de su especie, y que enseñó a los hombres a montar a caballo (250).

j.- Capricornio.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del capricornus"), f. 37 v. (251'); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Capricorn"), f. 26 r. (252).

En ambos manuscritos, aparece el modelo de monstruo constituido por un prótomo de cabra y cola de pez, imagen que se corresponde con la descrita por S. Isidoro: "y la parte posterior la formaron con la cola de un pez como designando las lluvias que ordinariamente son frecuentes en los finales de su mes" (253). Ejemplos similares se encuentran en los relieves de Fanes (Museo de Módena) (254) y mitraico de Osterburken (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum) (255), en la ilustración de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall del 837 (Cod. Sangall 902, f. 76) (256), en una del siglo IX derivada de este manuscrito (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (257), en una miniatura de la "Miscellanea" del mismo siglo (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r. (258), en el manto del emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano) (259), en una ilustración de las "Crónicas de Saint-Denis" (Vat. Reg. lat. 309, f. 96 v.) (260), en las "Crónicas de Saint-Germain-des-Prés" (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12117, f. 135 r.) (261), en el manuscrito de la "Melothesia" del siglo XI (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (262.), en el zócalo de la Catedral de Amiens (263), en una de las miniaturas del "Lapidario" alfonsino (Escorial, ms. h. I. 15, f. 79), en la de un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Boulogne-sur-Mer (ms. 188, f. 26 v.) (264), en la taracea de mármol de la Colegiata de Empoli (Toscana) (265) y en uno de los relie

ves de la pila bautismal de la iglesia de S. Agustín de Brookland (Kent) (7266). Salvo en los ejemplos de Fanes, Osterburken, zócalo de la Catedral de Amiens y taracea de mármol de la Colegiata de Empoli (Toscana), cuyo Capricornio, a semejanza de de las dos miniaturas del "Breviari", presenta la cola de pez recta, hay un predominio considerable de modelos en que aparece con un retorcimiento en el medio. En Amiens, la cola es sinuosa; en Empoli, no tanto; Fanes, Osterburken y las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari" la presentan lisa, formando una larga línea cóncava.

La dirección del Capricornio de los manuscritos S.I. n.3 escurialense y Res. 203 de la Biblioteca Nacional es, como viene siendo habitual, de derecha a izquierda, al igual que en el relieve de Fanes, en las ilustraciones de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall y del manuscrito lat. nouv. acq. 1614 de la Biblioteca Nacional de París, en la miniatura de la "Miscellanea", en el manto del emperador Enrique II y en el "Lapidario" alfonsino, con lo que se puede apreciar que este modelo posicional es predominante.

Las diferencias entre ambos manuscritos son de matiz, refiriéndose a cómo se efectúa la unión de las partes de mamífero y de pez, así como al movimiento del monstruo: Respecto al primer aspecto, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense la cabra está separada e la cola de pez por dos líneas, marcando claramente la diferencia entre los dos animales; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la unión se realiza de forma suave,

con naturalidad, sin apenas violentar la transición entre ambos seres (267). Por lo que al segundo punto se refiere, en la miniatura del S.I. n.3 escurialense, aparece con las patas extendidas, como moviéndose (al igual que en el relieve de Fanes, en la ilustración del Aratus de Saint-Gall, en la del manuscrito lat. nouv. acq. 1614 de la Biblioteca Nacional de París, en la "Melothesia", en el "Lapidario" alfonsino y en la taracea de mármol de la Colegiata de Empoli). Por lo que respecta al manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el monstruo aparece con las patas firmemente asentadas, tipo que se podría denominar de "Capricornio en reposo" (268) (tal como aparece en la "Miscellanea" del siglo IX, en la capa del emperador Enrique II, en el zócalo de Amiens y en la pila bautismal de S. Agustín de Brookland).

Este prótomo de cabra y pez obedece al tipo de modelos más clásicos y que aparecen en obras de carácter más científico de la Edad Media; no obstante, hay otras representaciones de Capricornio que obedecen a modalidades de prótomo de cabra saliendo de la concha de un caracol (269) o de cabra simplemente (270), ejemplos minoritarios y con un desconocimiento del tema clásico de Capricornio. Otro ejemplo aislado, que no obedece a ninguno de los modelos vistos, es el de la "Puerta del Cordero" de S. Isidoro de León (271).

Ermengaud escribe acerca de esta constelación zodiacal:
 "El décimo signo es Capricornio, y se llama así por esta razón: así como una cabra busca, ansiosa, a las otras cabras, del mismo modo el sol, cuando ha bajado a este signo del Capricornio y no

puede descender más, enseguida inicia el regreso hacia arriba, volviendo siempre por los otros signos al lugar de donde vino, y empieza a buscar a todos los otros signos. El signo de Capricornio tiene figura de pez de la mitad para atrás, porque hacia finales de este signo deben producirse las lluvias. El sol empieza a entrar en este signo el día quince de diciembre. E inmediatamente el sol inicia su curso y empieza a subir". Las fechas del texto y las de la tabla zodiacal, correspondientes a este signo, de los manuscritos S.I. n.3 escurialense ("Initia lo soleilhs en lo capricornus lo xv iorn del mes de dezembro") y Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Intra lo sol en lo capricorn lo .XV. jorn del mes de dezembro") coinciden (272).

La constelación de Capricornio, poco clara y brillante y de escasa amplitud, se caracteriza por la duplicidad de su lucida (273). Su origen es claramete babilónico, y aparece representada en algunos relieves bajo la forma de una cabra con cola de pez llamada "Sahur-Mash-Ha" o "Pez-Cabra", concebida como animal acuático con cuernos caprinos. Ptolomeo le llamó el "macho cabrío" ("Aigokerefs") (274), pero la mitología se apoderó posteriormente de este ser híbrido, identificándolo con Aigokéros, hijo de Aigipan (Pan-Cabra), hermano de leche de Júpiter, a quien ayudó en su lucha contra los titanes, asustándoles con el ruido de sus escamas. Se le identificó también con el dios Pan, que, en la batalla de los dioses contra el gigante Tifón, para cambiar su apariencia, se arrojó a un río, adquiriendo el aspecto de un animal mezcla de macho cabrío y de pez (275).

k.- Acuario.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del aquari"), f. 37 v. (276^c); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Aquari"), f. 26 v. (277).

Lo único que tienen en común las ilustraciones de ambos manuscritos es el hecho de presentar un personaje con dos jarras: La que coge con su mano derecha está invertida y derrama el agua que contiene, la de la izquierda se presenta recta. Hay que distinguir dos tipos de representación.

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece un hombre de pie, vestido con saya (según el término castellano) o gonela (según el aragonés) (278), imberbe (casi todas las representaciones de Acuario masculino, salvo la de Amiens, muestran un joven sin barba, por influencia del personaje con el que identificaron esta constelación los mitógrafos, como se verá posteriormente) (279) y con los brazos en cruz, cuyas manos sostienen las jarras antes mencionadas (la que coge con la izquierda está tapada). Esta imagen se corresponde con el tipo de "hombre de pie vaciando un jarro de agua" (280), y ofrece analogías con una serie que va desde los relieves de Fanes (Museo de Módena) (281) y mitraico de Osterburken (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum) (282) a la miniatura del hombre zodiacal (y la de los meses de Enero y Febrero) de las "Très riches heures du Duc de Berry" (283), pasando por el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha del siglo VI (284), una ilustración del manuscrito de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall del 837 (Cod. Sangall 902, f. 76) (285), la de un ma

nuscrito derivado de éste también del siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (286), en una miniatura de un códice de 1022-1023 del "De Universo" de Rábano Mauro (Montecassino, Ms. 132, p. 233) (287), en el manto del emperador Enrique II (Bamber, Tesoro del Museo Diocesano) (288), en las "Crónicas de Saint-Denis" (Vat. Reg. Lat. 309, f. 96 v.) (289), en las "Cronicas de Saint-Germain-des-Prés" (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12117, f. 135 r.) (290), en una ilustración de un manuscrito del siglo XI con la "Melothesia" (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (291), en uno de los relieves de la "Puerta del Corredero" de S. Isidoro de León (292), en un manuscrito de la "Astronomica" de Higino (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 734, f. 11 v.) (293), en el tratado astronómico y martirologio de Suabia (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., cod. hist., fol. 415, f. 17 v.) (294), en el zócalo occidental de la Catedral de Amiens (295), en una miniatura del "Lapidario" de Alfonso X el Sabio (Escorial, ms. h. I. 15, f. 86 v.) (296), en una ilustración de un manuscrito de la Pierpont Morgan Library (Ms. 722, f. 18) (297), en la Taracea de mármol de la Colegiata de Empoli (Toscana) (298), en una miniatura que representa al hombre zodiacal de un manuscrito astrológico inglés del siglo XIV (Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 5, f. 34 v.) (299) (300).

Se ha señalado que la constelación de Acuario aparece vestida; la imagen heredada del mundo clásico representaba un personaje con manto al hombro que, unas veces, vestía pantalón persa y gorro frigio y, otras, aparecía desnudo a excepción de este manto. Se señalarán ahora sólo aquellas representaciones en que Acua

rio aparece vestido: Así, el de la sinagoga de Beth-Alpha, el de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall y del manuscrito derivado de esta obra (donde viste una especie de túnica o saya), el del "De Universo", el del tratado astronómico y martirologio de Suabia, el del "Lapidario", el de la taracea de mármol de la Colegiata de Empoli (Toscana) y el del manuscrito de la Pierpont Morgan Library. En determinados casos, se mantienen ciertos elementos clásicos, como en la taracea de mármol de la Colegiata de Empoli, donde se asiste a la aparición de un gorro puntiagudo de tipo musulmán. A su vez, las vestiduras pueden dividirse en tres apartados generales: En primer lugar, aquéllas que representan ropas atemporales o "all'antica" (así, en el Aratus y derivado, en el "De Universo", en el tratado astronómico y martirologio de Suabia, en la "Astronomica" de Higino y en el zócalo de Amiens (en ambos lleva atado a la cintura un faldellín)); en segundo lugar, aquéllos que, obedeciendo al "principio de disyunción" actualizan a la moda de la época las vestiduras (como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, que sigue el ejemplo de Beth-Alpha (301^o), Al-Sufi de Oxford (Bodleian Marsh 144) y del Arsenal (cod. lat. 1036) (302^o), taracea de mármol de Empoli y Pierpont Morgan Library); por último, el caso del Acuario del "Lapidario" alfonsino que, basándose en fuentes representacionales musulmanas, occidentaliza su vestimenta mostrando la profunda asimilación de obras árabes que hubo en la Castilla de mediados del XIII y que sirvieron de modelos, asimilación que no ocurrió en los talleres del Sur de la Península Italiana, donde, como se puede comprobar en el Al-Sufi del Arsenal, la constelación aparece vestida con atuendos árabes (303^o).

El Acuario del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid demuestra un desconocimiento casi absoluto, por parte del ilustrador, del tema clásico. Al igual que en el S.I. n.3 escurialense, mantiene la postura de brazos extendidos cuyas manos sujetan dos jarras, una de ellas invertida y derramando agua. No obstante, ahora ya no se trata de un hombre, sino de una mujer de pie que porta un largo vestido. La iconografía de Acuario como mujer es extraña y escasa: Sólo conocemos un modelo anterior al de la miniatura del "Breviari" Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el que aparece en la rueda zodiacal de la "Miscellanea" del siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (304), que muestra una mujer con un largo vestido de una tela tan fina que permite que se transparente su anatomía (lo que puede llevar a pensar en una fuente muy anterior de donde ha tomado inspiración) y sujetando con sus dos manos una jarra invertida de la que cae agua. Ya no volverá a encontrarse un Acuario femenino hasta el siglo XV (305). Lo que prima en este caso es una cierta licencia para representar temas tradicionales junto con el aludido desconocimiento de temas clásicos y astronómicos (306). Así pues, este tipo de representación nunca fue demasiado frecuente y jamás llegó a generalizarse en detrimento del modelo masculino.

En ambos manuscritos, aparece un breve chorro de agua (que en el S.I. n.3 escurialense se bifurca en dos), más breve en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional que, como se ha visto, presenta un fuerte desconocimiento del tema clásico por parte del ilustrador. En las representaciones que toman como fuente tratados científicos basados en la observación, lo principal de esta cons

telación es el chorro de agua y el jarro invertido, lo único claramente reconocible en el cielo (307). El chorro, en algunas versiones, se prolonga bajo los pies de la figura, a veces formando un verdadero río, como en los manuscritos de Al-Sufi de Oxford (Bodleian Marsh 144) y del Arsenal (cod. lat. 1036), en la "Miscellanea" del siglo IX, en el zócalo de Amiens, en la "Astronomica" de Higino y en el "Lapidario" alfonsino, ejemplos de manuscritos relacionados estrechamente con obras científicas de observación del cielo. Por tanto, el escaso interés puesto en el chorro de agua de las ilustraciones de los dos manuscritos del "Breviari" (sobre todo del Res. 203 de la Biblioteca Nacional) confirma el desconocimiento de temas clásicos por parte del imánero (308).

A propósito de esta constelación, Ermengaud, comparando de forma mnemónica su aspecto con los efectos del sol sobre la tierra cuando pasa por este signo, dice: "Se llama Acuario al onceavo (sic) signo porque el sol, cuando pasa por este signo, arroja mucha agua y produce muchas lluvias en esta época del año. Por eso tiene el nombre de Acuario, que en romance quiere decir "agua". Sabed que el sol entra en este signo el día trece del mes de enero y permanece y pasa por él hasta el día doce de febrero"; de nuevo coinciden las fechas del texto de Ermengaud y las de las inscripciones de la tabla zodiacal de los manuscritos S.I. n.3 escurialense ("Initia lo soleilh en l'aquari lo xiii iorn de ianvier") y Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Intra lo sol en aquari lo .xiiij. jorn del mes de jener") (309).

Para Boll (310), cuya opinión parece ser la más acertada, la constelación de Acuario es de origen babilónico; egipcio, según Gundel (311). Como antes se apuntó, lo único reconocible de este signo zodiacal es el jarro invertido y el chorro de agua; la figura humana fue añadida posteriormente por la tendencia a humanizar las representaciones de los cuerpos estelares, principalmente por influencia de los mitógrafos, que lo identificaron con Júpiter, el creador, vertiendo el agua sobre la tierra, o con Ganimedes, que suele ser la interpretación más usual, según se lee en la inscripción que aparece junto al signo en el manto del emperador Enrique II: "Aquarius quiet Ganimedes" (312); hijo del troyano Laomedonte, fue raptado por Júpiter transformado en águila y se convirtió en el copero de los dioses, a los que servía néctar con la urna de su mano derecha (313). Hubo también otras identificaciones, por lo que Séneca, prudentemente, le llamó "quis quis es". En cuanto a Ganimedes (que, según Stern (314), se trata de este personaje en las representaciones en que aparece vestido), los poetas lo calificaron como efebo y joven (por lo que aparece imberbe, según se ha señalado, en la mayoría de las representaciones de Acuario masculino (315)).

1.- Piscis.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Dels peichos"), f. 37 v. (316); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Piscis"), f. 26 v. (317).

Ambas ilustraciones tienen la característica común de presentar el signo por dos peces cruzados y yuxtapuestos; los dife-

rencia el hecho de que, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense es t^{an} boca abajo y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, boca arriba. El modelo de estas dos miniaturas parece ser circunstancial (318) y no se adapta a ninguno de los tipos descritos por Ana Domínguez (319). Por otra parte, no son muy naturalistas, más bien se trata de un modelo bastante estereotipado de pez, en el que se ha señalado las aletas, cola, ojos y, no muy convincentemente, las agallas; sí parecen mostrar un cierto aspecto decorativo. No obstante, según el texto, los dos peces miran a lugares opuestos, uno a Oriente (probablemente, en el manuscrito S. I. n.3 escurialense, el que está encima; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el de abajo) y otro a Occidente, respectivamente (320). Se trata, pues, de una tipología no muy usual (321). Este aspecto de mirar a Oriente y a Occidente aparece en casi todas las representaciones de la constelación zodiacal, pero la disposición de los peces es muy diferente, correspondiendo principalmente al modelo de "peces unidos por una cuerda o sedal" y al subgrupo "que parte de su boca" (322), marcando así los peces una disposición paralela, frente al subgrupo de "cuerda o sedal que parte de la cola" (323) que marca una disposición divergente. Entre los tipos del primer subgrupo, cabe citar la ilustración de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall del 837 (Cod. Sangall 902, f. 76) (324), y de una miniatura derivada de la anterior (París, Bibl. Nat., ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (325), la que aparece en la "Miscellanea" del siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (326), uno de los bordados del manto del emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano) (327), una de las ilustraciones de las "Crónicas

de Saint-Denis" (Vat. Reg. lat. 309, f. 95 v.) y de Saint-Germain-des-Prés (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12117, f. 134 v.) (328.), uno de los relieves de la "Puerta del Cordero" de S. Isidoro de León (329), una miniatura del tratado astronómico y martirologio de Suabia (Stuttgart, Wurttembergische Landesbibl., cod. hist. fol. 415, f. 17) (330), una ilustración alemana de hacia 1200 de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg (331), la de un salterio inglés de comienzos del siglo XIII (Londres, British Museum, Royal ms. I.) (332), la del manuscrito de la Pierpont Morgan Library (Ms. 722, f. 18) (333) y las correspondientes a los meses de Febrero y Marzo, así como la banda que rodea al hombre zodiacal de las "Très riches heures du Duc de Berry" (334). Este mismo carácter de mirar a Oriente y a Occidente aparece a los pies de numerosas miniaturas del hombre astrológico en las que los peces aparecen separados, no paralelos (335).

El aspecto del Piscis de los dos manuscritos del "Breviari d'Amor" confirma el desconocimiento que los ilustradores tenían sobre materia astronómica, más acentuado aún en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, al limitarse a reproducir el modelo de otro "Breviari" sin tener en cuenta las fuentes clásicas y científicas, en una época tan tardía en la que la iconografía de los signos, así como la mejora de algunos aspectos efectuada por científicos musulmanes y occidentales, ya estaba fuertemente establecida con no muy grandes variantes (336).

Por último, se puede señalar que la característica de la direccionalidad ha primado tanto como la forma de la constelación,

obedeciendo a lo que señala el texto de Ermengaud, y dando un esquema más sencillo y menos elaborado que el de peces contrapuestos unidos por un sedal o el de los simplemente confrontados (337).

Sobre el signo de Piscis, se lee en el "Breviari": "El último signo es Piscis, es decir "peces". Sabed que estos peces son dos. Por eso dicen los tratadistas que este signo tiene doble vigor y dos partes: la primera mira hacia Occidente y la otra hacia Aquilón. Y se llaman Piscis porque, cuando el sol pasa y corre por este signo, llueve mucho. También se llama Piscis porque los peces, por su naturaleza, se juntan para engendrar y multiplicarse en el tiempo en que el sol está en este signo. En dicho signo que tiene por nombre Piscis el sol entra el día doce de febrero, y aquí da su primera vuelta"; los dos manuscritos, el S.I. n.3 escurialense ("Initia lo soleilh en los peichos lo xii iorn de febrer") y el Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Intra lo sol en pexons lo .xviij. jorn del mes de febrer"), coinciden con el texto en la fecha del comienzo de este signo (338).

Es probable el origen babilónico de la constelación de Piscis ("Ijzýes") (339); los mitógrafos la identificaron con los peces en que Venus y Cupido fueron transformados por Júpiter para salvarlos del gigante Tifón (340).

3.- Diagrama de la banda zodiacal en relación con el sol.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Taula per saber en qual iorn del an le soleilhs intra en quascu dels signes"), f. 38 r.

(341); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Taula per saber en quals jorns de l'any lo sol entra en cascú dels signes"), f. 28 r. (342).

Tras la descripción aislada de cada signo, se pasa al estudio global de la banda zodiacal en la que hay que tener en cuenta la relación del Sol con ella (con lo que comienza a aparecer un cierto matiz de temporalidad).

Las dos miniaturas son sumamente similares, sólo que en la del manuscrito S.I. n.3 escurialense prima más el aspecto decorativo frente a la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid; en ambas, hay cuatro círculos principales: Uno interior (rodeado de una cenefa lobulada en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, de ahí su apariencia más ornamental); el segundo está dividido en doce sectores, dentro de cada uno aparece una inscripción donde se lee el día en que el Sol entra en cada signo; el tercero, también dividido en doce sectores cuadrangulares, muestra la representación de cada uno de las constelaciones de la banda zodiacal; por último, el cuarto, donde no hay una división por medio de radios, presenta encima de cada figura una inscripción con el nombre que le corresponde.

Ateniéndose al análisis del grupo de ilustraciones anterior, y teniendo en cuenta que se comenzaba en Aries, momento del equinoccio de Primavera, cuando el Sol entra en este signo, haciendo que por primera vez en el año que los días sean iguales a las noches, se aprecia que la dirección de la lectura se efectúa en sentido inverso al de las agujas del reloj (lo que será una constan

te en la mayor parte de los esquemas circulares que aparezcan en el "Breviari") (1343).

Por lo que a la iconografía de las constelaciones se refiere, no hay grandes diferencias respecto a las de la serie que se ha visto anteriormente; únicamente, hay leves disimilitudes de matiz: Primeramente, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, éstas comienzan en Géminis, donde uno de los personajes está en posición de ataque y el otro de defensa; en Virgo, donde la figura femenina ha perdido su cenefa y el jarrón muestra tres lirios en lugar de cinco; en Libra, donde el personaje aparece claramente de perfil; en Acuario, donde la figura masculina es más movida, presentando el torso de frente y el rostro de perfil, así como una clara división en tres chorros divergentes del agua que mana de la jarra invertida. Por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, las diferencias comienzan también en Géminis, donde los hermanos no llevan los gorros y, al igual que en el S.I. n. 3 escurialense, cambian ligeramente el gesto de combate: El hombre de la izquierda lleva su espada hacia adelante, cerca del cuello de su oponente; Cáncer aparece más simplificado, ofreciendo sólo protuberancias en su espina dorsal; Leo, cuya cola muestra en alto, ofrece un carácter más decorativo (más sinuosa y con un vellón en el centro); Virgo presenta un asiento más sencillo, sin ningún tipo de decoración; Libra, de forma similar al S.I. n. 3 escurialense, se muestra menos frontal y apoyando su mano izquierda en travesaño superior de la balanza; Escorpión tiene un agujón poco detallado; Sagitario es el que sufre una mayor transformación: Ha perdido en parte su aspecto híbrido de cabra

y caballo para definirse más en favor del segundo: Su cola es más larga y sinuosa y, aunque en alto, similar a la de los équidos de otras miniaturas del mismo "Breviari" (no obstante, permanecen sólo las dos patas de pezuña hendida) (344); así pues, su aspecto es más cercano al del Hipópodas que el de la miniatura precedente; Acuario, también de forma similar a la ilustración del S.I. n.3 escurialense, muestra mayor movimiento: El brazo que sostiene la jarra que derrama el agua aparece mucho más alto que el izquierdo, ahora más bajo y replegado que en la miniatura precedente; por último, en Piscis, uno de los peces tiene menos aletas que en la miniatura anterior.

Se aprecia claramente que estas alteraciones (salvo en cierta medida en el Sagitario del Res. 203 de la Biblioteca Nacional) son de matiz, prácticamente insignificantes, que no afectan a la estructura fundamental de las constelaciones zodiacales y que obedecen al hecho de moverse en un espacio más reducido que cuando fueron tratadas por separado, donde había más posibilidades para el detalle (caso de Géminis y de Virgo en ambos manuscritos) y, lógicamente, mayor amplitud para que la figura desarrolle su acción (caso de Géminis y Acuario, la cola de Leo más larga y en alto).

Las inscripciones debajo de cada signo son las que se ofrecen a continuación; en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, y comenzando por Aries: "Initia le/soleilhs/en l'aret/lo .xiiii. iorn/ del mes de/mars", "Initia le/soleilhs/en lo taur/lo .xiiii. iorn/ del mes d'abrils", "Initia/le solei/lhs en los/dos fraut/lo .xv. iorn/de mai", "Initia le/soleilhs/en lo cran/lo .xv. iorn de iunh",

"Initia/le soilh/en lo leo/lo .xviij./iorn.del/mes de uilh", "Initia lo/soleilhs/en la uerge/lo .xviij. iorn./del mes de aost", "Initia/le soleilhs/en la balan/sa .lo .xvii./iorn de setembre", "Initia le/soleilhs/en l'escorpio/lo .xvii. iorn/de ochovre", "Initia le/soleilhs/en lo sagita/ri .lo .xv. iorn/del mes de/nouembre"

"Initia le/soleilhs en/lo capricor/nus .lo .xv./iorn del mes/de dezembre", "Initia le/soleilhs/en l'aquari./lo .xiii.iorn/ de ianvier", "Initia le/soleilhs/en los pei/chos lo .xii./iorn de febrer". Por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, las inscripciones son las que a continuación se detallan:

"Intra/lo sol/en l'a/rech lo/xvii. iorn/del mes/de març", "Intra/lo sol en lo ta/ur lo xiiij/jorn del/mes de/Abril", "Intra/lo sol/en los .ij. frares/lo .xv. jorn/del mes/de mag", "Intra/lo sol en/lo cranc/lo .xv. jorn/del mes/de juny", "Intra/lo sol/en leo/ lo .xviij./jorn del/mes de/juliol", "Intra/lo sol/en la ve/rge lo/xv. jorn/del mes/d'agost", "Intra/lo sol en/la bala/nça lo xviij/jorn del mes/de setembre", "Intra/lo sol/en es/corpio/lo .xviij./jorn. del/mes d'octubre", "Intra/lo sol/en sagi/tari lo./xv. jorn/del mes de/noembre", "Intra/lo sol/en lo ca/pricorn/lo .xv. jorn/del mes de/decembre", "Intra/los sol/en aquari/lo .xiiij./jorn del/mes de Je/ner", "Intra/lo sol/en pex/ons lo/xij. jorn/del mes/de febrer" (345); a parte de las divergencias en las fechas respecto al texto ya señaladas (346), hay que señalar tres en las inscripciones de los manuscritos S.I. n.3 escurialense y Res. 203 de la Biblioteca Nacional; son las referidas a Aries, que en el primero comienza el 14 de Marzo y en el segundo el 17; Tauro, que en el S. I. n. 3 escurialense entra el Sol el 14 de Abril y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el 13 y Virgo, que en el primero

comienza el 17 de Agosto y en el segundo el 15.

Alrededor del círculo de las constelaciones zodiacales, hay otro donde se indica el nombre de cada una; comenzando por Aries, son en el S.I. n.3 escurialense: ".aretz.", ".taurs.", ".li diu fraur.", ".crancz.", ".leos.", ".uerges.", ".pesaires.", ".escorpio.", ".Sagitaris.", ".capricornus.", ".aquaris.", ".peichos."; y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Aries", "Taur", ".ij. frares", "Cranch", "Leo.", "Verge", "Balança.", "Escorpio.", "Sagitari.", "Capricorn", "Aquari.", "Pexons." (347)

El círculo central, interior, es el que ofrece algún problema en cuanto a su identificación: En primer lugar, puede tratarse de la tierra, considerada centro del Universo, alrededor de la cual, como ya se vio, giran el resto de las esferas. En segundo lugar, puede ser una representación del Sol, posición que comparte K. Laske-Fix (348), que, al ser considerado el astro de movimiento más regular, se toma para definir el círculo, llamado eclíptica, alrededor de la esfera estelar; a la vez que, en su movimiento independiente a lo largo de su propia esfera, es inmediatamente tangente a la de las estrellas fijas y considerado como elemento móvil que marca los puntos en el horizonte (349). Además, el "titulus" del folio indica que se trata de un esquema del zodíaco en función de la entrada del Sol en cada signo; no obstante, por lo que respecta al manuscrito S.I. n.3 escurialense, no presenta la forma de esvástica de numerosos brazos como es frecuente en las representaciones solares de este códice (350), ni la de una cara humana rodeada de rayos como en numerosas ilustraciones.

traciones del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (351). Puede tratarse de una representación esquemática, con un sentido puramente pedagógico, del curso del Sol a lo largo de la banda zodiacal donde aparece una serie de inscripciones con la fecha de entrada del planeta en cada signo.

Un grupo de características confirma el escaso valor astronómico de las miniaturas, que se apartan de las representaciones más científicas en favor de las procedentes de ilustraciones de obras de los mitógrafos: En primer lugar, no se ha tenido en cuenta el mayor o menor tamaño, proporcionalmente, de cada constelación; todas tienen, más o menos, el mismo en los dos manuscritos del "Breviari" (352); además, se ha obviado la posición real de los signos zodiacales, que aparecen colocados, uno detrás del otro, siguiendo la dirección de derecha a izquierda, es decir, de Oriente a Occidente, mientras que en el cielo, a veces, aparecen con direcciones opuestas (353); por último, no aparecen ni los puntos estelares que configuran las constelaciones ni su relación con otras de la banda meridional o septentrional, por lo que puede pensarse en una mayor funcionalidad astrológica de los manuscritos del "Breviari": Se destaca la relación con el Sol, cuyo movimiento rige el ciclo de la vida en la tierra, con lo que las estrellas influyen en la modulación regulada por el Sol (354).

Son numerosos los modelos similares a las dos miniaturas del "Breviari", la mayoría de ellos muestran al Sol como punto central de la banda zodiacal, son muy escasas aquéllas que representan algo referido a la tierra (por no decir nulas); éstas se

reducen, primeramente, a las representaciones del microcosmos en relación con el macrocosmos, en la vertiente de hombre zodiacal, cuyo modelo más antiguo conservado es una ilustración del siglo XIII de un códice que se encuentra en Munich (Staatsbibl., Cod. lat. 19414, f. 188 v.) (355). Si el círculo representado en el centro de la banda de las constelaciones zodiacales hiciera referencia a la Tierra, se trataría de una equivalencia, muy estilizada por cierto, de estas relaciones entre macro y microcosmos a través de la influencia de las constelaciones zodiacales, ya que el hombre microcosmos está colocado en el centro del anillo zodiacal, como la tierra, que, siguiendo la cosmografía de los antiguos, está suspendida en el centro del mundo. Uno y otro se encuentran sometidos a las mismas influencias estelares, expresándose frecuentemente este paralelismo en los textos que tratan de la "melothesia" (356). En el mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha del siglo VI se ofrece la representación de la banda zodiacal con la figuración del Sol en el centro sobre su cuádriga (357), en el manuscrito de la "Miscellanea" del siglo IX (París, Bibl. Nat., ms. lat. 12957, f. 72 r.) (358), así como en el del "De Universo" de 1022-1023 de Rábano Mauro (Montecassino, ms. 132, p. 233) (359), el Sol y la Luna, como alegorías del año, aparecen personificados en medio del anillo de las constelaciones zodiacales; de forma análoga, pero con el sentido de Sol (360) cuya órbita e influencia en el cielo están determinadas por la influencia del signo del zodiaco por el cual atraviesa y los miembros del cuerpo humano corresponden con las partes de la órbita del Sol (361), en el manuscrito del siglo XI con la "Melothesia" (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (362); el tratado astrológico y martirologio de Suabia (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., cod. hist. fol.

415, f. 17 v.) (363) ofrece una alegoría del año donde, además de los doce signos del zódiaco, hay una representación de "annus" con las cabezas de Sol y Luna en sus manos, un anillo donde están figurados los doce meses del año, las estaciones en las esquinas y los vientos, de forma análoga, pero sin las ocupaciones de los meses, a la de la ilustración de un códice alemán de hacia 1200 de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg (364); por último, en una miniatura de la Pierpont Morgan Library (Nueva York, ms. 722, f. 18) (365), se percibe un carácter prácticamente astronómico: Dentro del anillo zodiacal, la tierra es el centro del Universo, alrededor de la cual se han detallado (y representado) las órbitas del Sol y de la Luna.

Según la tradición griega (confirmada después por investigaciones contemporáneas a la luz de los documentos encontrados), Babilonia fue la zona donde la ciencia de los astros se desarrolló durante más tiempo y con mayor dedicación. Los griegos sólo fueron sus herederos (366), coadyuvaron a su desarrollo en aspectos puramente racionalistas, es decir, propusieron la idea de suponer un orden permanente, uniforme y abstracto, del que se podía deducir el cambiante mundo de la observación, y que sería la base y fundamento de la astronomía posterior.

A continuación, se tratará de relacionar las ideas de los griegos, para ver su difusión y pervivencia en la Edad Media, con las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari", atendiendo a la dirección del Sol respecto al Zodíaco y a la constitución e importancia de éste.

La dirección del Sol respecto al Zodíaco.

En las culturas primitivas, caracterizadas por una economía fundamentalmente agraria, pudo observarse que el Sol, cuyo movimiento regía el ciclo de la vida (367), presentaba un ciclo periódico y perpetuo que describía una línea circular alrededor de la Tierra, al que más tarde se le daría el nombre de eclíptica. Sobre esta línea especial, resultante de la rotación del Sol, que junto al plano que define proporciona el principio básico de toda la mecánica del cielo, pudo apreciarse conjuntos estelares fijos e identificables, cuya observación desde la Tierra, día tras día antes del amanecer (orto y ocaso heliano), mostraba que el sol se levantaba a lo largo del año en una serie de constelaciones que configurarían la banda zodiacal continua, siempre repitiendo el mismo ciclo y, por tanto, susceptible de ser predecible. Se tiene, pues, que el Sol describe una órbita tangente al firmamento de las llamadas estrellas fijas en sentido inverso al de las manecillas del reloj. Este movimiento a lo largo de la eclíptica, así como la existencia del ecuador celeste, parece ser que ya eran conocidos por el fundador de la Escuela Jónica, Tales de Mileto (n. hacia 640 a. de JC.), cuyas enseñanzas pasarían a Pitágoras (570-474 a. de JC.) que serían transmitidas por sus discípulos; Pitágoras habla de dos movimientos del Sol: Uno, cuya duración es de un día, siguiendo el movimiento diurno de las estrellas, es decir, rotando alrededor del eje del ecuador de Este a Oeste; el otro, y es el que interesa, presenta una rotación uniforme, con un período de un año, alrededor de un eje inclinado con relación al ecuador en una dirección opuesta a la del movimiento diurno, es decir, de

Oeste a Este. Estas experiencias serían conocidas por Platón, Aristóteles, Hiparco y recogidas por Ptolomeo en los libros III y IV del "Almagesto" (368). Esta es la dirección que se recoge en las dos miniaturas del "Breviari d'Amor" y que viene abalada, en cierta medida, por el "titulus": Se trata de un diagrama para saber en qué momento entra el Sol (el planeta de movimiento más regular) en cada uno de los signos; es decir el movimiento del Sol respecto al Zodíaco, y que ha de entenderse como una representación del año, aunque en función de la astronomía, más que de un calendario (que se trata de una convención humana, no natural) (369).

La constitución del Zodíaco.

La palabra "Zodíaco" deriva de la voz griega "zodiakos", que significa relativo a los animales, y que proviene del vocable "zodion" (o mejor, "zoidion", "animalito", refiriéndose a una figurilla pintada o tallada que representaba un animal), cuyo plural "zodia" fue introducido por Aristóteles al referirse a las constelaciones, seguramente porque muchas de ellas se figuraban bajo forma animal. (370), tal como puede encontrarse en descripciones o en las escasas representaciones babilónicas que parecen anticipar el Zodíaco griego. En el tratado de Mul-Apin, de principios del siglo VII a. de JC., aparece un año teórico de doce meses de treinta días, con una división en cuatro estaciones en relación con la posición del Sol en su curso anual; según este tratado, las constelaciones zodiacales son: Pléyades, Tauro, Orión, Perseo, Auriga, Géminis, Cáncer, Leo, Espiga, Libra, Escorpión, Sagitario, Capricornio, Acuario, Piscis, Piscis SO+ y Pegaso, Piscis NE+, la

zona intermedia de Andrómeda y Aries. Este esquema contiene ya los elementos del Zodíaco canónico, a los que se añaden las constelaciones extrazodiacales de Orión, Perseo y Auriga, que, para van der Waerden (3371) se trata de los paranatellonta o figuras que suben en sus treinta grados (3372) de los signos de Aries y Tauro. El Zodíaco de doce signos aparece sobre una tablilla cuneiforme de época seleucida (Londres, British Museum, 85-4-30, 15) (3373). Pocos son los documentos conservados sobre iconografía zodiacal en Babilonia; entre los signos, se encuentran representado Sagitario sobre una estela casita bajo la forma de hombre escorpión que tiene en la mano el arco y la flecha (3374); la más antigua representación de Escorpión aparece en copas de la necrópolis de Susa; Tauro, bajo la apariencia de toro giboso, en dos tablillas (Vat. 7851 y O. 175) (3375); Leo, como león, en la tablilla Vat. 7847 (3376); Virgo, como diosa que sostiene una espiga de trigo, y Capricornio, bajo el aspecto usual de cabra-pez, en algunas estelas casitas (3377).

No se sabe cómo ni por qué recibieron los signos los nombres que se les atribuyen, ni cual fue el criterio de su agrupación. De todas las constelaciones, sólo Leo es la que parece algo así como un animal cuadrúpedo, y de Acuario sólo es identificable concretamente el jarro y el chorro de agua que se vierte; las demás requieren un gran esfuerzo de imaginación para visualizar la representación que su nombre indica (3378); en cierta forma, esto explica el sistema de analogías entre el nombre de cada signo y el comportamiento del Sol, así como sus efectos sobre la tierra cuando el astro entra en conjunción con cada una de las conste-

laciones: No se trata de animales ni de seres parecidos a éstos, sino de agrupaciones estelares que reciben sus nombres, según ya había señalado Ermengaud, como ha podido comprobarse (379), por el "parecido en propiedades y naturaleza con los elementos que simbolizan" (380). No obstante, nombres como Tauro, Géminis, Leo y Escorpión hablan de la tradición babilónica que Grecia había adoptado (381), y a la que se debe la iconografía básica del Zodíaco en Occidente, sobre todo desde el siglo IV a. de JC. al II d. de JC., debido a la estrecha conexión entre observación científica e imaginación figurativa; pero es precisamente hacia la primera mitad del siglo III, con la figura de Arato de Soli (muerto hacia el 245 a. de JC.), poeta del rey seleucida Antígono Gonata, y autor del poema astronómico los "Phainomena", cuando empieza a romperse esta conexión en favor de subrayar los caracteres mitológicos de las constelaciones, omitiendo las posturas características exigidas por la disposición de las estrellas, y en cuyos planisferios se aprecian numerosas inexactitudes al determinar la posición de las estrellas y las fechas de sus ortos y puestas helíacas; así, las estrellas de la banda zodiacal quedaron agrupadas para la posteridad por la imaginación de los griegos, que vieron en los doce signos el recuerdo de determinadas figuras de la mitología (382).

La banda zodiacal se sitúa en la octava esfera, que es la primera en tener estrellas fijas o figuras celestiales que no poseen movimiento (por ello, es también conocida como "esfera de las estrellas fijas") a diferencia de las otras siete, conocidas como las de los planetas o estrellas errantes (383). Según aparece en el libro VII del "Almagesto" de Ptolomeo, hay 1029 estrellas agruu

padas en 48 constelaciones, divididas en seis magnitudes según su luminosidad y ubicadas en tres secciones de la esfera: En la banda de las estrellas meridionales, en la de las zodiacales y en la de las septentrionales, coincidiendo la primera y la última con los trópicos de Cáncer y Capricornio respectivamente (384). La mayoría de las constelaciones, o al menos las más importantes, pueden verse, en la división de las tres fajas a las que se ha aludido, en obras como el "Globo Farnesio" (Nápoles, Museo Nazionale) (385), la ilustración de los "Phainomena" del Aratus de Saint-Gall del 837 (Cod. Sangall 902, f. 76) (386) y de un manuscrito derivado de éste (París, ms. lat. nouv. acq. 1614, f. 81) (387), así como uno de los bordados del manto del emperador Enrique II (Bamberg, Tesoro del Museo Diocesano) (388).

La eclíptica, que está inclinada unos 23'5. grados respecto al ecuador celeste, corta a éste en los dos puntos en que se encuentra el Sol en los días de los dos equinoccios; de esta forma, aparecen cuatro puntos destacados: El punto vernal, correspondiente al primer día del equinoccio de Primavera, momento en el que, como ya se señaló, comienza el ciclo de la vida en las tierras templadas, donde el concepto fue fraguado; esta época, correspondiente a la constelación de Aries, se toma como origen de la longitud de los signos del Zodíaco, siguiendo la dirección del movimiento anual aparente del Sol de Oeste a Este. En segundo lugar, el puntó de Otoño, que corresponde al equinoccio de esta estación; seguidamente, el trópico de Cáncer y, finalmente, el de Capricornio.

Para determinar la división de la esfera cleste en los sec

tores correspondientes a los signos de la banda zodiacal, ha de tenerse en cuenta unos signos máximos que pasan por los polos de la eclíptica: Se trata de los coluros, equivalentes en la esfera celeste a los meridianos que fijan en la tierra la longitud; los paralelos, círculos menores, equidistantes a la eclíptica, que de liitan la latitud de la esfera celeste (son análogos a los paralelos que sirven para determinar puntos de igual latitud en la esfera terrestre) (389).

El origen de las longitudes que se fija en la esfera celeste se mide en grados a partir del equinoccio de Primavera, en la dirección del movimiento anual aparente del Sol de Oeste a Este: A partir del punto vernal o Aries, se establecen doce husos esféricos de 30 , limitados por sus coluros correspondientes; cada uno pertenece a un signo zodiacal, aunque, como ya se ha apunta do más arriba, cada uso de 30 sólo coincide aproximadamente con la constelación que le da nombre. A su vez, cada uso se subdivide en otros treinta de 1 cada uno, que corresponde a lo que recorre el Sol durante un día (390). No obstante, este sistema presenta errores al no tener en cuenta, pese a conocerse, la precesión de los equinoccios; es decir, el movimiento general de la esfera de Oeste a Este (muy lento, con un ciclo aproximado de unos 25800 años), en sentido contrario al movimiento diurno, ni el de las estrellas, lo que explicaría el constante incremento de todas ellas debido a dicha precesión. A causa de lo imperceptible de es te fenómeno, no se tuvo en cuenta a efectos prácticos e inmediatos, y será en el siglo IV a. de JC. cuando se cree un sistema ar bitrario, inmovilista y perfecto, pese a contradecir a la natura

leza, gracias a la obra de Eudoxio de Cnido, a quien se debe, entre otros descubrimientos, la representación de la eclíptica bajo la forma de una faja zodiacal que se extiende unos 8° sobre ambos lados de una línea mediana, y su división en doce partes (posiblemente como consecuencia de la numeración sexagesimal heredada de los babilonios) (391) de 30° cada una, así como la fecha de entrada del Sol en cada signo, que quedaría fijada para siempre y sería aún válida durante la Edad Media (392).

La relación directa de los signos del Zodíaco con el Sol (como queda patente en las inscripciones con las fechas de entrada del astro en cada signo, en las dos ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari d'Amor") es lo que explica la importancia de las constelaciones zodiacales como reguladoras del tiempo. Según la doctrina astrológica, cada signo del zodíaco reina en una doceava parte del año (precisamente en que el Sol surge en conjunción con la constelación); así, la extensión temporal de cada signo corresponde aproximadamente a un mes, que no concierne a los meses del calendario, sino que está a caballo de éstos (393), debido al corrimiento de varios grados existentes entre la época del año correspondiente a cada signo y a cada mes (394). La disposición de los signos en ambas miniaturas del "Breviari" estaría, en cierta medida, y de manera esquemática, relacionada de alguna forma con la llamada "alegoría del año de tipo planisférico" (395), como se puede apreciar en modelos en los que aparece, en el centro de la banda zodiacal, una personificación del Sol, o de "annus", rigiendo los signos, tal y como se ha tenido ocasión de ver antes (396). La "alegoría del año de tipo planisférico" tiene su origen

en el vocablo latino "annus", que significa anillo y año, en el sentido de ciclo que se repite ininterrumpidamente, de eternidad que comporta la figura del círculo, según se lee en S. Isidoro: "se llama año porque, pasados los meses, vuelve otra vez... annu lus... como círculo que vuelve en sí" (397).

El "Brevari d'Amor" señala cuatro grupos de signos atendiendo a los dos pares contrapuestos de cualidades primarias o principlos elementales que actúan como "formas": Así, Aries, Leo y Sagitario constituyen un grupo o "ciclo" (398) que tiene como característica la de ser de calor seco, que se corresponde con el elemento Fuego; el segundo grupo está formado por Tauro, Virgo y Capricornio (399), caracterizados por su frialdad y sequedad, es decir, les concierne el elemento Tierra; el tercer grupo lo constituyen Géminis, Libra y Acuario, calidos y húmedos, correspondientes al elemento Aire; por último, el cuarto grupo, Cáncer, Escorpión y Piscis, es húmedo y seco, concerniéndole el elemento Agua (400). Así, puede hablarse de una influencia de los cuerpos celestes sobre el hombre y la posibilidad de predecirla. Si el Sol, como cuerpo celeste, tiene tanta importancia en el hecho de la vida, es lógico suponer que las estrellas deban tener una influencia en su modulación regida por el Sol. De aquí, surge la idea de los signos del Zodíaco y de las estrellas como cuerpos influyentes en la vida del hombre (401). Como más adelante se tratará en extenso este tema, sólo se darán ahora unas breves referencias a la influencia de las estrellas sobre el hombre, atendiendo a la relacion existente entre los cuatro elementos en que se agrupan las constelaciones y los que constituyen los temperamentos del

hombre, así como sus características. La base para esta teoría se encuentra en la concepción absolutamente literal de una parte del cuerpo concreta, visible y tangible, la "bilis negra" ("atra bilis"), que, junto con la flema, la bilis amarilla (o "roja") y la sangre, formaba el conjunto de los cuatro humores. Se creía que éstos es ta ba n en correspondencia con los elementos cósmicos y las divisio nes del tiempo; que controlaban la existencia y la conducta de la humanidad, y, que, según se combinaran, deteminaban el carácter del individuo, según se lee en el anónimo "De mundi constitutione", anterior a 1135, donde se dice que hay "cuatro humores en el hombre, que imitan a los diversos elementos; aumentan en diversas estaciones, reinan en diversas edades. La sangre imita al aire, aumenta en primavera, reina en la infancia. La bilis (amarilla) imita al fuego, aumenta en verano, reina en la adolescencia. La melancolía imita a la tierra, aumenta en otoño, reina en la madu rez. La flema imita al agua, aumenta en invierno, reina en la se necud. Cuando no se apartan ni por más ni por menos de su justa medida, entonces el hombre está en todo su vigor" (PL.: 90, col. 881D) (402).

El primer grupo está formado por las cualidades primarias calor-seco, constitutivas del elemento Fuego, y con las que se relacionan los signos de Aries, Leo y Sagitario que reinan en Le vante, e influyen sobre el hombre colérico, cuyas características son las de ser iracundo, inmoderado, soberbio, fuerte y arrebata do (aunque por poco tiempo); es buen hablador, atrevido y valien te, ágil, sabio e ingenioso, solícito y diligente; ama la justi cia, siendo idóneo para ejecutarla; así como es cruel y vengativo mientras dura su cólera, también pasa fácilmente al arrepenti

miento cuando aquélla concluye; su tez es blanquecina (403).

El segundo grupo esta constituido por las cualidades primarias frío-seco, correspondientes al elemento Tierra, y con las que se relacionan los signos de Tauro, Virgo y Capricornio que reinan al mediodía, predominando sobre el hombre melancólico, que se caracteriza por su ciega ira, grosería y continua pendencia; es maledicente, triste y pensativo; huyen de la alegría propia y ajena; son crueles y mentirosos; su tez es cetrina (404).

El tercer grupo presenta las cualidades primarias cálido-húmedo, que corresponden al elemento Aire, y con las que se relacionan los signos de Géminis, Libra y Acuario que reinan en Poniente, e influyen en el hombre sanguíneo, caracterizado por ser alegre, amigo de placeres, astuto, gustoso del baile y las diversiones, delgado pero fornido; le agrada todo lo alegre y lo bien hecho; de cara fresca, rojiza y saludable; es honesto y templado; aunque justiciero, es tan misericordioso que le desagrada ver el castigo y el sufrimiento aun de los seres irracionales; al igual que le duele el mal cometido y el obrar torcidamente, le place hacer bien y ver cómo los demás también lo hacen (405).

Por último, el cuarto grupo tiene las cualidades primarias húmedo-frío, que corresponden al elemento Agua y con las que se relacionan los signos de Cáncer, Escorpión y Piscis que reinan en la trasmontana y que predominan sobre el hombre flemático, cuyos rasgos son la ignavia, la pereza y la apatía; así, hablan poco, les agrada la soledad y son proclives a la susceptibilidad, pero

no entrometidos; suelen ser necios y avaros; su tez es abuhada (406).

La aportación astronómica de los romanos fue más bien escasa; no obstante, su función principal fue la de conservar todo el saber griego a través de compilaciones como las de Cayo Julio Higino (23 a..de JC.-10 d..de JC.), cuya "De Astronomía" será una de las fuentes principales sobre este tema para S. Isidoro (407); las de Plinio el Viejo (23 a. de JC.-79 d. de JC.), cuya "Histo-ria Natural", que consta de treinta y siete libros, recoge todo lo que se conocía de Botánica, Zoología, Mineralogía, Medicina, Astronomía... a través del conocimiento de unas mil obras, la mayoría de ellas de autores griegos, y que constituyó la principal fuente de conocimiento científico en Europa hasta el siglo XI. No obstante, es hacia el siglo II d. de JC. cuando comienza la decadencia de la Astronomía como ciencia de investigación y observación (408).

Durante la Alta Edad Media, continúa la labor de compilación de obras griegas: S. Agustín, por ejemplo, conoce la obra de Platón e influye en su difusión por Europa; Boecio se apoya en las obras de Euclides, Nicómaco y Ptolomeo, del que tradujo el "Almagesto" (409); aunque no se ha conservado tal versión, permitió conocer al menos parcialmente la obra de estos autores durante la Edad Media. Ya con Beda el Venerable, los conocimientos de obras astronómicas vienen de fuentes muy indirectas, recogiendo todo lo que puede de S. Ambrosio, S. Agustín, S. Gregorio el Grande y especialmente S. Isidoro (410). Posteriormente, se hablará del de

rollo de la ciencia astronómica y astrológica en la Edad Media (411); por el momento, baste decir que, en el momento en que se redactó el "Breviari", las escuelas del Midi habían alcanzado un gran desarrollo a través de las aportaciones musulmanas transmitidas por los judíos y de las mismas aportaciones de los hebreos, lo que marca un fuerte contraste entre una situación de alto conocimiento científico y el evidente arcaísmo de la obra de Ermengaud, a quien no le interesa consignar estos aportes en función de sus propósitos (412).

Desde el punto de vista artístico, parece ser que Occidente olvida, durante un amplio período de tiempo, las tradiciones representacionales artísticas de la esfera griega (que son conocidas sólo a través de la labor de compiladores). Los manuscritos astronómicos carolingios, copian modelos clásicos poco científicos (como el poema de Arato, cuyo texto se conoce a través de versiones de los siglos IV y V) y no presentan ninguna figuración basada en observaciones actualizadas del firmamento, sirviéndoles de modelo ciertos cuadernos que los estudiosos romanos habían copiado para su propio uso de la gran masa de material científico griego; tales manuales, estaban elaborados en un estilo entre popular-mitológico y científico-astronómico (413). Las constelaciones suelen representarse sin las estrellas que son su razón de ser; no obstante, aparecen adornadas con todos sus atributos mitológicos, que casi nunca van a tener una relación directa con las imágenes mostradas por Ptolomeo (como puede verse en ilustraciones carolingias y románicas). El caso de las miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari" parece responder a este aspecto (ya se ha señalado las características particulares, no sólo de Tauro

que no sigue el texto de Ptolomeo, sino, sobre todo, de Géminis, Virgo (casi cristianizado) y Acuario (principalmente en el caso del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), mientras el texto, muy cuidadosamente, y salvo la excepción de Géminis en que nombra de pasada a los Dioscuros, no suele hacer ninguna referen
cia a las leyendas y sí a los efectos físicos del Sol al pasar por cada uno de los signos. La representación de los signos va a aparecer como claro complemento del texto, es decir, como imagen mnemónica de las peculiaridades del Sol y de sus efectos sobre la Tierra a su paso por la banda zodiacal: Así, por ejemplo, Aries, que hace pensar en un carnero que duerme de un lado y de otro, trae la imagen del Sol que está a una distancia media de la tierra en el equinoccio de Primavera, haciendo que noche y día, por tan
to, tengan la misma duración; de forma análoga al ejemplo de Li-
 bra, donde la equiparación de la duración de días y noches se com
para con una balanza bien regulada que da la razón al comprador y al vendedor; o los desagradables efectos del cielo sobre el hom
bre que se manifiestan como saetas que dispara Sagitario contra las gentes. La imagen, pues, sirve de guía mnemónica para no olvi
dar las características del Sol y del cielo o de los agentes atmos
féricos, así como de las propiedades cosmológicas cuando pasa el astro por cada signo, todo ello a diferencia de determinadas leyen
das sobre los signos que proporcionan un aspecto, a ojos del hom
bre medieval, moral e incluso exótico de la Antigüedad (414).

El Zodíaco del "Breviari" tiene dispuestos sus signos tal y como se ven en el cielo, no en la esfera, como sería el caso del "Lapidario" de Alfonso X el Sabio (415).

El hecho de que las ideas griegas fueran mantenidas por compiladores romanos y cristianos favoreció la continuidad de la iconografía de los signos zodiacales (aunque haya diferencias de matiz, éstas sólo afectan al estilo y casi nunca a la configuración estelar) entre la Antigüedad clásica y la Edad Media (416). La única diferencia constatable entre las versiones occidentales y las del mundo grecorromano estriban en las vestimentas de los distintos personajes y, en ocasiones, en una puesta al día de comportamientos y acciones de algunas figuras (417).

4.- Esquema del curso del Sol.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Taula del cors del sole ilh"), f. 38 v. (418); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Taula del cors del sol"), f. 27 v. (419). Esta miniatura es complementaria de la anterior.

Ambas miniaturas presentan los mismos elementos, sólo que más explícitos (debido a las inscripciones que los acompañan en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca de El Escorial): En principio, aparece un círculo interior (que, por analogía con la miniatura anterior, puede interpretarse como el Sol o, dada también su posición central, con la Tierra). Las divergencias entre ambos manuscritos comienzan a verificarse a partir de ahora: En el S.I. n.3 escurialense, sobre el anillo interior, hay cuatro segmentos circulares con inscripciones referentes a los cuatro puntos cardinales que, empezando por el más próximo a Aries y continuando, con la direccionalidad ofrecida por las constelaciones zodiacales, son: "oriens", "aguilos", "occidens" y "mieiorns". Por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, envolviendo el círculo

interior, aparece otro con cuatro lóbulos parabólicos dispuestos en forma de cruz; seguidamente, un anillo que rodea a los anteriores con inscripciones relativas a los puntos cardinales, que, siguiendo la misma dirección que en el caso anterior, son: "Migiorn", "Ponent", "Tremuntana" y "Levant" (420); se ha de advertir la falta de coincidencia entre las cuatro puntas del anillo anterior, que señalan a Aries, Cáncer, Escorpión y Capricornio, y las indicaciones cardinales, que señalan a Aries, Cáncer, Libra y Capricornio, como en el manuscrito S.I. n.3 escurialense. Seguidamente, la miniatura de este códice, hay un anillo que rodea al central y a cuyo alrededor, dividido en doce sectores circulares de 30 grados, hay, dentro de cada uno, una inscripción alusiva al Sol en cada signo; empezando por Aries, son: "soleilhs en aret.", "soleilhs en taur.", "soleilhs en .ij. fr(are).", "soleilhs en cran.", "soleilhs en leo.", "soleilhs en uerge.", "soleilhs en balansa.", "soleilhs en scorpio", "soleilhs en sagitari", "soleilhs en capri(cornus)", "soleilhs en aqu(ari)" y "soleilhs en peichos"; si en este manuscrito ha habido en algún momento dificultades para adaptar las inscripciones a cada sector de círculo (principalmente en Libra, Escorpión, Sagitario y Capricornio, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde no aparecen las inscripciones separadas en cuartos de círculo, se llega a extremos graves; siguiendo de nuevo la dirección inversa a la de las agujas del reloj, se lee: "Sol en aret.", "Sol en taur.", "Sol en .ij. frares.", "Sol en cranch.", "Sol en leo", "Sol en uerge.", "Sol en scorpio", "Sol en sagitari", "Sol en capricorn.", "Sol en aquari.", "Sol/en pe-xons". Seguidamente, cuatro segmentos de radio unen este círculo con el siguiente: Mientras en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional no presentan inscripciones y se limitan a separar

las del anillo anterior (el primero, entre Tauro y Géminis; el segundo, entre Leo y Virgo; el tercero, entre Acuario y Capricornio y el cuarto en Piscis -teóricamente, debería separa este signo de Aries), en el S.I. n.3 escurialense marca la división de las estaciones según el recorrido del Sol, con algunas características muy sumarias, según puede leerse: "egals nuegz de primavera", "sol estanc d'estieu", "egals nuegz d'auton" (bastante borrado) y "sol estanc d'iversn" (421). Así pues, la banda zodiacal presenta una división en cuatro partes en las que el sol, en cada estación, recorre tres signos, según puede leerse en el siguiente anillo del manuscrito S.I. n.3 escurialense: ".aretz", "Taurus", "li diu fra_{re}"/"crancz", "leos", "Verges"/"balansa", "escorplos", "Sagitaris"/"capricornus", "aquaris", "peichos" , en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "Aret", "Taur", ".ij. frares.("/"Cranch", "Leo", "Verge.("/"Balança", "Escorpio", "Sagitari.("/"Capricorn", "Aquari." "Peys." (422); es decir: Aries, Tauro y Géminis son los signos que corresponden a la Primavera (cuando el Sol llega a Aries, hay igualdad de noche y día); Cáncer, Leo y Virgo, al Verano; Libra, Escorpión y Sagitario, al Otoño (cuando el Sol entra en Libra, se produce la igualdad de día y noche) y Capricornio, Acuario y Piscis, al Invierno. A continuación, hay dos líneas secantes a este círculo en disposición diagonal al plano del folio; mientras en el manuscrito Res. 203 no presentan ninguna inscripción, en el S.I. n.3 escurialense, se lee en la de la izquierda "tropitz del cran" y en la de la derecha, "tropitz del capricornus" (423); se trata de los dos trópicos del firmamento, donde están situadas, según se vio (424), las constelaciones septentrionales y meridionales, respetivamente. Por último, tangentes a estas líneas de

los trópicos, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense (no aparece nada en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional), hay dos círculos, llamados "articz" el de la izquierda y "antarticz" el de la derecha (425), que se corresponden con las estrellas ártico y antártico por donde pasa el eje ideal del Universo (426).

La primera diferencia remarcable entre ambas miniaturas es el mayor grado de información que aporta la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, frente a la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, que copia probablemente de otro manuscrito similar donde el ilustrador, bien por descuido, bien por desconocimiento de astronomía no sólo no ha consignado todas las inscripciones que aparecen en la del S.I. n.3 escurialense, sino que ha cometido errores en cuanto a la distribución de elementos e inscripciones. En cuanto a éstas, en la del códice de la Biblioteca Nacional de Madrid ha llegado a omitirse la posición del Sol en Libra en el círculo que indica las distintas constelaciones zodiacales donde entra el Sol en su recorrido anual, lo que indica un evidente descuido del ilustrador o del encargado de hacer las inscripciones, que, a su vez, ha previsto muy mal el espacio que debía ocupar cada una, habida cuenta de tener una división en cuatro sectores de círculo dada por las líneas rojas (que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense hacían referencia a la partición del año (del curso solar) en estaciones: Así, en lugar de haber tres signos por cada sector, en el derecho sólo hay dos, Géminis y Cáncer; además de quedar las inscripciones cortadas por estos segmentos radiales indicadores de las estaciones: En un caso, el de Piscis. De esta forma, se crea una fuerte confusión que llevaría a creer

al lector o espectador que no tuviera medianos conocimientos de astronomía que los signos de Primavera son Piscis, Aries y Tauro; los de Verano, Géminis y Cáncer; los de Otoño, Virgo, Escorpión y Sagitario y los de Invierno, Capricornio y Acuario (teniendo en cuenta, además, que se ha omitido una de las constelaciones zodiacales). A esto hay que añadir que, sin las inscripciones que aparecen en la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense, hay que acudir al texto para averiguar el sentido del par de líneas secantes que constituyen los trópicos del Universo; a su vez, el espectador no sabría situar, por la ausencia de las estrellas Artico y Antártico, donde se sitúan los polos del firmamento.

Para la correcta interpretación de estas miniaturas, hay que tener en cuenta dos pares de puntos: En primer lugar, los formados por la intersección de la eclíptica con el ecuador celeste, lo que da lugar, por un lado, al punto vernal, y como el movimiento diurno del cielo es de Este a Oeste, el ascendente es el Este, que corresponde a la constelación de Aries; mientras que su contrario, el Oeste, es el descendente, que coincide con el punto equinoccial de Otoño, correspondiente a la constelación de Libra. Ambos signos distan lo mismo de la estrella Artico y Antártico, que, como se sabe, determinan los trópicos de Cáncer y Capricornio, Norte y Sur, concebidos como los dos pilares del Universo y límites de la banda zodiacal. Esto da lugar como consecuencia a la igualdad temporal de noches y días cuando el Sol entra en una de estas dos constelaciones; sólo que, a partir de Aries, el Sol inicia su ascenso, lo que provoca una mayor duración de su luz a medida que va pasando por los distintos signos; por el contrario,

a partir de Libra, se inicia el declinar temporal de su luminosidad sobre la Tierra (427).

El segundo par de puntos vienen dados en el momento en que el Sol no puede ir más adelante en su ascenso o descenso; esto tiene lugar, por un lado, cuando entra en la constelación de Cáncer, que marca el punto más alto al que el Sol puede subir y el inicio del solsticio de Verano, así como el instante en que es mayor la duración solar, pero que, justo en este momento, comienza su descenso a medida que va pasando (y bajando, según la imagen mnemónica del círculo) por los distintos signos hasta llegar a la constelación de Capricornio, coincidente con el solsticio de Invierno, que marca el momento de menor duración solar sobre la Tierra y, a su vez, la ascensión del Sol y de su duración a medida que sube por los distintos signos hasta llegar nuevamente a Cáncer. Ambos puntos coinciden en su intersección con los trópicos de Cáncer y de Capricornio, los más próximos a las estrellas Ártico y Antártico, dando lugar, por tanto, al desequilibrio de días y de noches (428).

Estas cuatro constelaciones (Aries, Cáncer, Libra y Capricornio) que señalan los momentos más importantes en el recorrido del Sol reciben el nombre de cardinales; el astro tarda un trimestre de pasar de una a otra (429).

Hay un detalle en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional que aporta un significado mayor que en la miniatura del S.I. n.3 escurialense; se trata del círculo cuatrilobulado, que

es complementario a los puntos que señalan los signos cardinales, y tiene su razón de ser en cuanto sus puntas señalan a los llamados signos fijos, es decir, aquéllos que se encuentran en el centro de cada cuadrante; éstos son Tauro, Leo, Escorpión y Acuario; sus características son, por un lado, la radicalización de las peculiaridades propias de la estación que les corresponde, es decir, dar de forma esencial es aspecto diferenciador de cada estación; así, cuando el Sol entra en Tauro, dentro del ciclo de Primavera, la tierra comienza a florecer y fructificar debido a que el Sol es más fuerte que cuando está en Aries, que marca el principio de la estación (430); cuando entra en Leo, se hacen más evidentes las características propias del Verano, se percibe un ambiente fuertemente cálido debido a que el Sol está perpendicular respecto a la Tierra y a que sus rayos caen más fuertes y ardientes (431); en Escorpión, se puede apreciar las particularidades esenciales del Otoño, como el frío y el viento que se producen en esta estación, que puede llegar a producir efectos nocivos para la salud (432); por último, si al final de Capricornio (signo que marca el solsticio de Invierno) comienzan las lluvias, éstas son abundantes durante el tiempo en que el Sol permanece en Acuario (433). Otra característica reseñable de los signos fijos es la perseverancia en su respectivo elemento propio (434).

Los restantes signos reciben el nombre de mudables: Son los que se encuentran al final de cada cuadrante y conducen a la siguiente constelación; éstas son Géminis, Virgo, Sagitario y Piscis; cuando el Sol entra en cada uno de ellas, recibe las consecuencias del signo precedente y preludia las de la siguiente esta

ción; así, el fuerte calor que se produce en Géminis que hace madurar los frutos que habían aparecido a mitad de la Primavera; la sequedad de la Tierra que tiene lugar al pasar el fuerte calor del Sol por Virgo y que preludia lo que será el final de la vida biológica en Otoño; la aparición de lluvias y vientos, mucho más abundantes que en el momento anterior, y como preparación de su copiosidad en Invierno al pasar el Sol por Sagitario; las lluvias que comparte Piscis con Acuario, pero también el hecho del comienzo del nacimiento de la vida (momento en que se unen los peces para procrear) como avance de lo que ocurrirá en Primavera. Estos cuatro signos se caracterizan también porque lo elemental, pese a estar reelaborado, está minimamente expresado en su originalidad (435).

Para pasar de un signo cardinal (como también de uno fijo o mudable) a otro cardinal el sol tarda un trimestre que, en este caso, coincide con la duración de las estaciones. Aparece de nuevo, por tanto, el aspecto del Sol como elemento que regula el ciclo de la vida con su movimiento e indicador también del paso del tiempo. A su vez, esto dará también la duración del planeta desde el solsticio de Verano al de Invierno, que es de seis meses, medio año, produciéndose en el punto medio de su curso el equinoccio de Otoño; lo mismo puede decirse para el movimiento temporal del Sol desde el solsticio de Invierno al de Verano, originándose a los tres meses el equinoccio de Primavera, con lo que se marca el ciclo anual del Sol, que Ermengaud compara gráficamente con una puerta que "se sostiene y gira sobre el quicio, del mismo modo que el sol gira sobre estos cuatro signos" (436).

La aparición de los dos círculos con inscripciones, uno interior, en el que aparecen las que indican la posición del Sol en cada uno de los signos, y otro, que engloba a éste, en el que se señalan los nombres y la disposición de las constelaciones de la banda zodiacal, se debe al hecho apuntado por Ermengaud de que el primero de ellos corresponde a la órbita del Sol, situada por debajo de la esfera de las estrellas fijas, y ocupando la cuarta del Universo, donde el Sol tiene un movimiento independiente respecto a la octava esfera: De Este a Oeste en un año, mientras que la órbita de las estrellas fijas gira siempre, en su movimiento diurno, en sentido contrario (437).

5.- Los planetas.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 40 v.-45 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 28 v.-32 r.

El conocimiento de los astros no fue uno de los grandes logros del pensamiento occidental. Desde fines del siglo XII a. de JC., los babilonios distinguieron entre las estrellas fijas de la octava esfera y los planetas, que se confundían entre la masa de puntos luminosos del cielo al ser algunos de ellos mucho menos brillantes que ciertas estrellas fijas. No obstante, observadores más metódicos señalaron que, de una a otra noche, determinados astros no volvían a tomar la misma posición en relación con los grupos de estrellas que les rodeaban. Y, lo que es igualmente importante, vieron que se desplazaban progresivamente de Oeste a Este sin abandonar la franja zodiacal. En este desplazamiento, contrario al movimiento diurno, participaban también la Luna y el

Sol (1). A su vez, la astrología de los pueblos orientales ha
 bía encontrado su expresión en la trascendencia religiosa; serán
 sus religiones las que tengan una influencia decisiva sobre el
 pensamiento occidental (culto persa al Sol, babilónico a los pla
netas). Para los caldeos, los astros eran dioses por excelencia
 y regulaban el destino de los hombres y de los imperios. La mi
 tologización de astros y constelaciones en Occidente es resultado
 de un largo proceso (2). La religión primitiva de los griegos
 apenas contenía elementos de culto a los astros; en un princi
 pío, sólo conocían dos planetas, "Fósforos" y "Hesperos", que
 parecían preceder al Sol en su nacimiento y ocaso; no parecen ha
 ber sido identificados como uno solo hasta la época de los pitag
óricos, o incluso de Parménides. Los babilonios, que desde muchos
 siglos antes reconocían a los planetas como tales y los adora
 ban como dioses del destino, comunicaron a los griegos que,
 además de ese astro, el más visible, había otros cuatro que hac
 ían su recorrido por el Zodíaco (3). A su vez, si en las más
 antiguas concepciones, se situaba a las estrellas y a los planeta
tas a la misma distancia de la Tierra, sobre la bóveda sólida
 del cielo, hubo un importante progreso cuando se admitió que los
 planetas se sucedían en profundidad en el espacio cósmico. Pese
 a que el Sol y la Luna tenían también un desplazamiento propio
 de Oeste a Este a través de la banda zodiacal, y parecían más
 próximos a la Tierra que las estrellas fijas, tardaron algo en
 ser admitidos junto a los cinco planetas por excelencia (4).

Los astros estaban constituidos por el éter o quinta esencia
 que llena el espacio que hay entre la esfera de la Luna y la
 de las estrellas fijas (5); esta composición hace, por un la

do, que no estén sometidos a variación o corrupción, ni a movimientos mudables ni violentos, salvo (y es el otro aspecto reseñable en virtud del elemento del que están formados) el circular perpetuo, lo que provoca en los astros la rotación continua (6). Los cuerpos destinados a moverse circularmente deben tener necesariamente forma esférica, la más conveniente a los celestes. Si el cielo es esférico al ser la esfera la figura perfecta, "se rán también esféricas las cosas que se encuentren en la concavidad de estos diversos cuerpos esféricos" (7).

Ermengaud coincide en la forma esférica de los astros (8), pero no da ninguna razón que la justifique. Asimismo, sobre sus dimensiones, no dice nada en concreto, salvo que son mucho mayores que la Tierra (9). Parece remonatarse a una tradición que parte, al menos, de Aristarco de Samos (310-230 a. de JC.), que afirmaba que el Sol tenía un diámetro siete veces mayor que el de la Tierra y alrededor de trescientas veces su volumen; igualmente, postulaba la distancia infinitamente grande de las estrellas. Todas estas nociones fueron recogidas por Ptolomeo que, al hablar en el libro primero del "Almagesto" de dimensiones y distancias, dice que la Tierra es a la esfera de las estrellas fijas como un punto: Su magnitud está en razón muy pequeña con relación al Universo (10).

Estas características de los planetas (redondez y rotación alrededor de la Tierra) hace que sus representaciones aparezcan inscritas dentro de círculos (que, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, están, a su vez, dentro de un cuadrado que sirve de marco a la ilustración) (11), en contraste con el marco rectan

gular de las figuraciones individuales de las constelaciones de la banda zodiacal, donde se quería representar un sector de círculo de la misma, mientras que aquí se trata de la figuración individual de cada astro (12).

Como señala Ana Domínguez, la iconografía planetaria en el arte medieval y renacentista presenta gran diversidad debido a diferentes tradiciones. Por el momento, no se conoce aún todo lo necesario de su iconografía (13). No obstante, puede adelantarse que en todos los manuscritos del "Breviari" se sigue, de forma más o menos próxima, la iconografía heredada de la tradición pictórica antigua (14); sin embargo, puede apreciarse ciertas contaminaciones y corrupciones iconográficas. Es probable que en un principio las representaciones de planetas estuvieran limitadas a series de bustos como los que aparecen en las monedas romanas, a los que, a veces, se añadía mapas de sus órbitas. En éstos, las deidades de los planetas solos, que eran también las de los días de la semana, fueron representadas de acuerdo con los tipos clásicos; por ejemplo, en el Cod. Leydensis Vossianus Lat. 79 (15), las pequeñas figuras de los planetas repiten exactamente las que aparecen en el famoso "Cronógrafo del año 354" (Roma, Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 2154) que hace una utilización conforme a tipos desarrollados en las representaciones griegas y romanas más usuales de las deidades olímpicas. Otras transformaciones se deben, bien a la influencia de la iconografía musulmana que se conoció en Occidente, bien a completas innovaciones, como es el caso de las ilustraciones de las descripciones de Miguel Escoto (muerto en 1224), astrónomo del emperador Federico II, y cuyas primeras traducciones plásticas se encuentran

en el Cod. Monac. Lat. 10268 del siglo XIV (16).

Los planetas, cuya disposición no es fija en el globo celeste, no podían figurar en el mapa del cielo. Su representación se desarrolla, por esta razón, de manera independiente, seguida de la introducción de la semana de siete días, siendo ellos sus divinidades tutelares. Tal introducción es relativamente reciente. Los primeros textos y representaciones que dan testimonio de ello pertenecen al siglo I a. de JC. Hay que destacar los mosaicos pavimentales, como el de Bi'r Sana y el de Sainte-Colombe (17), en pintura (Pompeya), vajillas, lámparas, estatuillas y joyas. Aparecen en algunos monumentos de la Galia y Germania figurando sobre calendarios de piedra o terracota. La difusión de esta imaginería fue desigual: Más frecuente en Occidente que en Oriente. A continuación se dará, en líneas generales, la descripción de los planetas que siguen la iconografía heredada del panteón grecorromano: Así, Saturno está figurado como un anciano barbado, con la cabeza velada y la hoz (18); Júpiter, desnudo, salvo por el manto que ondea tras su espalda, con un bonete sin alas; tiene el rayo y el cetro, más raramente la lanza. Marte, protegido con yelmo, escudo y lanza, aparece generalmente también desnudo, excepto por el manto que lleva sobre los hombros (19). El Sol, en la mayor parte de los casos es el auriga celeste, vestido con largo jitón, la cabeza rodeada de rayos, con el látigo y el globo; muy frecuentemente sobre una cuadriga. Venus está representada mirándose en un espejo, tiene una pluma de pavo real o una hoja estrecha y larga; a veces aparece en compañía de un "putto". Mercurio aparece cubierto con el pétaso sólo cuando tiene las alas unidas directamente a la cabeza; sus

atributos son el caduceo y la bolsa, así como un par de alas en cada pie (20), y, en ocasiones, con un gallo como símbolo de la vigilancia (21). La Luna, vestida con amplio jítón, lleva el creciente sobre su cabeza o detrás de los hombros, sostiene una antorcha y un cetro (en el "Cronógrafo del año 354 Roma, Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 2154 , sujeta una vasija de la que vierte rocío) (22). Estos tipos proceden de modelos clásicos cuyo aspecto fue fijado definitivamente en el siglo I d. de JC. En el Oriente griego, presentan una sucesión e iconografía diversas, con lo que se deduce que la serie definitiva fue creada en Occidente e importada sucesivamente a la parte griega del Imperio (23).

Para los planetas de ambos manuscritos del "Breviari", se siguió este modelo clásico de iconografía; a continuación se tratará de ver qué modificaciones o simplificaciones sufrieron que los separa de tal modelo; no obstante, como se verá, su persistencia es más importante que en otros ejemplos.

Hay un aspecto destacable en la serie del manuscrito S.I. n.3 escurialense (y en los planetas Saturno y Júpiter del Res. 203 de la Biblioteca Nacional) como es el gesto de las personificaciones de los astros tratados por separado: Todos ellos hacen el mismo, presentan la palma de la mano izquierda en alto y, en ocasiones (Júpiter y Luna), el índice apuntando hacia ella, además que se encontrará más adelante en la ilustración de la tabla planetaria (manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 56 r.; Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 41 r.); esto lleva a pensar que, como en la miniatura antes citada, se trata de una repre

sentación del planeta mostrando con la derecha la esfera del astro que le es propio, pero que en este caso no aparece. De manera similar a como ocurría en las miniaturas del Zodíaco, no se recurre en ningún momento a la mitología para explicar el planeta; los atributos de cada uno han de entenderse como imágenes mnemónicas que definen sus características físicas o, más frecuentemente, sus efectos sobre los hombres. Por último, hay que señalar que cada planeta aparece al final del capítulo que trata de él, por lo que no tienen un "titulus" propio, sino que ya vienen definidos por el de la rúbrica que abre cada sección (24).

5.a.- Saturno.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del Saturni; rúbrica), f. 40 v. (25); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Saturnus"; rúbrica), f. 29 v. (26).

Ambas miniaturas son prácticamente idénticas; sus diferencias, sólo de matiz: En las dos aparece un hombre (de perfil y con barba corta en el S.I. n.3 escurialense, y joven y casi de frente en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional) empuñando una hoz dentada con su mano derecha. Como ya se vio, la iconografía clásica de Saturno lo muestra con los atributos de una hoz (27) y un manto echado sobre la cabeza; sus efigies se dividen en dos grupos: El primero lo muestra hierático, ya sea en busto, sobre los signos zodiacales que le son propios, ya sea de cuerpo entero y de pie, pero siempre dentro de una concepción muy semejante; y el segundo lo representa en actitud de pensador, sentado y con la cabeza apoyada en una mano, no obstante, esta forma no gozó de demasiado éxito en el arte cristiano de los primeros si

glos de la Edad Media (28). Al primer tipo, que es el que debió influir en la miniatura de los manuscritos del "Breviari" pertenece una pintura mural de la "Casa dei Dioscuri" de Pompeya (del cuarto estilo de tiempos de Nerón, después del 63 d. de JC.) (Nápoles, Museo Archeologico Nazionale) (29); en los manuscritos de Aratea se conservó este esquema solemne pero no es específico. En una representación carolingia de los planetas, aparece una reproducción exacta de Saturno como figura de cuerpo entero con la hoz (Germánico: "Aratea", siglo IX (Leyde, Bibl. Universitaria, Cod. Voss. lat. q. 79, f. 93 v.)) (30). Puede demostrarse cómo se transmitió este tipo, porque ya en los manuscritos se había adaptado la forma monumental a la ilustración de libros (31). La efigie de Saturno en el "Cronógrafo del año 354" (Roma, Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 2154, f. 8) (32) muestra, como en el ejemplo de Pompeya, al dios en actitud de caminar, con el manto sobre la cabeza dejándole libre parte del torso y la hoz en la mano derecha. El ilustrador del manuscrito carolingio debió tener ante sí un ejemplo de la Antigüedad tardía, que en algunos aspectos sería más semejante al fresco clásico que la imagen del calendario; en las ilustraciones del "Breviari", el brazo que sostiene el instrumento está ligeramente extendido, aspecto que la imagen carolingia compartía con el calendario, pero la cabeza vuelta en todos los modelos (salvo en el manuscrito S.I. n.3 escurialense) es un aspecto que aparece en el fresco pompeyano. La actitud de caminante del escurialense S.I. n.3 se remonta también a un modelo antiguo que comparte con una miniatura del "De Universo" de Rábano Mauro, de 1022-1023 (Montecasino, Bibl. dell'Abbazia, ms. 132, p. 386) (33).

Durante la Alta Edad Media, el arte occidental abandonó las pinturas carolingias que cayeron en el olvido hasta el siglo XV y que en el intermedio fueron sustituidas por tipos no clásicos (34). No obstante, a lo largo de la Plena y Baja Edad Media, estos tipos aparecieron esporádicamente, y en ellos sólo se puede apreciar, como rasgo más distintivo de los que derivan de mode los clásicos, una transformación de la vestimenta acorde con la moda del momento; así puede verse un códice de hacia 1056 con añadidos de los siglos XII y XIII de la llamada "Crónica de S. Víctor de Marsella" (Roma, Bibl. Vaticana, Reg. 123, f. 174 r.) (35), en una del siglo XIV, muy similar a las ilustraciones del "Breviari" (Londres, British Museum, Add. Ms. 23770, f. 29 v.) (36) y en una ilustración de 1354, prácticamente contemporánea a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense y que no es sino otra copia tolosana del "Breviari d'Amor" (Viena, Österreichische Nationalbibl., Cod. Vind. 2563, f. 39 v.) (37). Por último, en el "Tercer Lapidario" de Alfonso X el Sabio (Escurial, ms. h. I. 15), se menciona de Saturno, entre una de las imágenes, la que aparece como "figura de un hombre de pie en un escaño, con una toca en la cabeza y una hoz de segar en la mano" (38).

Ermengaud señala que es el planeta más alto de todos y el de mayor círculo, tardando dos años y medio en dar la vuelta a los signos; está representado como hombre con hoz dentada en virtud de su carácter maligno, mayor cuando vuelve atrás que cuando va adelante, "a modo de hoz dentada, puesto que cuando se la lleva atrás siega más" (39), según la doctrina de Guillermo de Conches (40). Su naturaleza fría y seca, correspondiente a la bi

lis negra como humor y a la melancolía como temperamento (41). Las características del melancólico se identifican con las del que nace bajo el dominio de este planeta (42): Los hijos de Saturno son los más infelices de los mortales, ya que en la li-tertura astrológica práctica de las épocas media y tardía del Medievo los rasgos positivos de Saturno (que tendrían lugar cuando se equiparase la fusión del dios griego con el romano, dándole un marcado carácter dual, y que alcanzaría gran importancia con el neplatonismo) (43) fueron quedando cada vez más olvidados bajo el cúmulo de sus características negativas. En este sentido, Ermengaud no hace más que ser fiel intérprete de su época dando a Saturno aspectos realmente nefastos (44): El que nace bajo su dominio, es probable que no llegue a la juventud (45), y si lo consigue, como adulto será débil; sus aspectos morales son los del malicioso y tardo para obrar el bien (46), así como una permanente tristeza y un desapego de todo lo que signifique alegría (47); sobre su aspecto físico, ira calzado y vestido de mala manera, siendo las ropas negras sus preferidas (48); por último, en cuanto a sus ocupaciones, le interesará las faenas agrícolas, como arar y cavar, también tendrá inclinación a llevar cargas (49). Vicente de Beauvais, en su "Speculum naturae" (15, 44 y ss.) (50), entre otras características, le considera frío y seco, melancólico, plúmbeo, oscuro, amante de la ropa negra y hombre de campo. Para Bartholomeus Anglicus, en "De proprietatibus rerum" (VIII, 23) (51), "Saturno es un planeta maligno, frío y seco, nocturno y pesado... Su círculo es el más alejado de la tierra, y a pesar de ello es para la tierra el más nocivo... De ahí que el niño nacido y concebido bajo su dominio, o muere o le caen en suerte las peores cualidades. Según

Ptolomeo en su libro de los juicios de los astros, hace al hombre... perezoso, pesado, triste, rara vez alegre o risueño... no les desagradan los vestidos feos".

Los signos propios de este planeta, y en los que hace más daño, son Capricornio y Acuario (52).

5.b.- Júpiter.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del iupiter"; rúbrica), f. 40 v. (53); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Del Jupiter"; rúbrica), f. 30 r. (54).

Las dos miniaturas son prácticamente idénticas, sólo detalles secundarios (como la representación del planeta en el manuscrito S.I. n.3 escurialense imberbe y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional barbado, y la diferencia de vestiduras, clasicistas, recordando las que posteriormente se verán de los Apóstoles, en el primero, y más acordes con las de la época en el segundo) las diferencian levemente. En ambas, el planeta no aparece con ningún atributo definido; modelos de Júpiter que presenten esta característica se encuentran en una ilustración de un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Dijon (ms.448, f. 63 v.) (55) y en una miniatura de la "Crónica de S. Víctor de Marsella" (Roma, Bibl. Vaticana, Reg. 123, f. 171 v.) (56).

Júpiter presenta las características de ser un planeta benigno, caliente y húmedo, cuyo calor contrarresta los efectos de Saturno; quien nazca bajo su influjo, será de piel blanca y de buen color; moralmente, bueno, cortés, honesto e inteligente; se

dedicará a escribir, a cambiar dinero o a la venta de telas, profesiones, en opinión de Ermengaud, fáciles; en cuanto a su aspecto exterior, preferirá para vestir el color azul (57). En principio, las características de Júpiter de caliente y húmedo se corresponden al temperamento sanguíneo, que hace a los hombres rubicundos, de piel bonita, seductores y agradables, benévolos, sencillos y mesurados, según una larga interpretación que se hizo de este humor que va desde el Pseudo-Galeno hasta Beda (58); al igual que había una conexión estrecha y fundamental entre la melancolía y Saturno, la hay entre la disposición sanguínea y Júpiter (59).

Este astro tarda en cumplir su curso doce años, siendo sus signos más favorables Sagitario y Piscis (60).

5.c.- Marte.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Del mars"; rúbrica), f. 41 (61'); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Del març"), f. 30 r. (62').

Los elementos esenciales de ambas miniaturas son idénticos: Un hombre armado con espada y escudo; las diferencias afectan, por un lado, a la moda y, por otro, a la forma de coger las armas: En la ilustración del S.I. n.3 escurialense aparece con un casco y en posición de ataque, con los brazos separados, empuñando con una mano una espada en alto, como para asestar un golpe, y con la otra embrazando el escudo; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, que guarda gran parecido con una de las figuras de Géminis de este códice, se muestra con los brazos juntos, orientados lige

ramente hacia abajo, con el escudo y la espada muy próximos, como defediéndose o preparándose para el ataque. En general, la iconografía de Marte ha sido la que, sin duda, ha sufrido menos variaciones de todas: Ya sea con un tipo u otro de armas, ya sea más o menos protegido, siempre aparece bajo aspecto de guerrero. recordando su filiación con el dios de la guerra: El "Cronógrafo del 354" (Roma, Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 2154), recogiendo la iconografía clásica, lo representa como un hombre desnudo, salvo por el manto a sus espaldas, con casco, escudo (aspecto que coincide con el manuscrito S.I. n.3 escurialense), lanza (transformada en las miniaturas de ambos códices en una espada) y en actitud de marcha (aspecto recogido por ambas ilustraciones) (63); de todas formas, el aspecto más significativo es el de sustitución de la lanza clásica por la espada, alterándose así el mismo contenido de la imagen, lo que puede explicarse probablemente por un error del texto que ha servido de base (64); similar a las ilustraciones del "Breviari", aunque sólo lleva el casco, es el marte que aparece en la "Crónica de S. Víctor de Marsella" (Roma, Bibl. Vaticana, Reg. 123, f. 170 r.) (65); también muy semejante es la ilustración de un manuscrito que se conserva en Oxford (Fairfax Ms. 16, f. 14 v.) (66) que lo representa con una espada en alto y abrazando un escudo en la mano derecha. Otros modelos presentan una acumulación de armas (como una miniatura de hacia 1400 de Michel Scott (Viena, Österreichische Nationalbibl., ms. 2378, f. 12 v.) que lo muestra con casco, lanza, ballesta, daga, maza, espada, hacha y escudo, y que pertenece, como puede comprobarse, a otra familia iconográfica; no obstante, su aspecto guerrero lo hace inconfundible, cuando otros planetas del mismo manuscrito, como Júpiter, son prácticamente irreconoci-

bles) (67). Si se compara con modelos contemporáneos (68) y posteriores, se verá que el Marte de las ilustraciones del "Bre-
viari", salvo por el hecho de la espada, es el que más se aprox
ma a modelos carolingios. Por otra parte, hay que señalar que la
miniatura no sigue fielmente el texto, que no aporta ninguna in-
formación sobre su aspecto (como ocurre en la mayoría de los pla
netas, salvo Saturno, Venus y Mercurio); la ilustración, que se
presenta como complemento mnemónico del texto, tiene un carácter
clasicista heredado de los carolingios, mientras que la descrip-
ción escrita del astro presenta un carácter más moderno que, como
se verá, es herencia de la astrología oriental a través de las
traducciones latinas.

De este planeta, dice Ermengaud que es seco y de gran ca-
lor, por lo que transmite un temperamento movible y ligero que
induce a la cólera, ira, enemistad y venganza (esta es la causa
por la que antaño se llamara a Marte dios de la guerra); sus ca-
racterísticas psicológicas, consecuentemente, estarán revestidas
por la enemistad y el combate; en cuanto a su aspecto exterior,
tenderá a vestirse con ropas rojas; sus ocupaciones, no obstante,
son descritas muy vagamente, señalando que "tendrá un oficio en
que haya más fuego que en otro" (69). Marte es, junto con Satur-
no, uno de los planetas cuyas características son predominantemen-
te negativas (70). Por las ya mencionadas, puede verse, en pri
mer lugar, que este planeta se identifica con las de la complexión
colérica, emparentándolo con la bilis amarilla (71), que desde
el Pseudo-Sorano hasta Beda se dice que les hace ser vehementes
en la ira, ásperos, audaces e insensatos, así como dados a la
acción (probablemente, la vaguedad de la ocupación que tendrían

quienes nazcan bajo su tutela, expresada por Ermengaud) (72). En el "Liber Aristotelis de cclv Indorum voluminus", traducido por Hugo Sanctallensis, aparece una justificación teórica de las correlaciones entre los cuatro humores y los cuatro planetas correspondientes: Se dice que el hombre nacido bajo su influjo será colérico, audaz, enérgico, diligente, inquieto para la ira (73); para Bartholomeus Anglicus, Marte "dipone a la ira y al coraje y a las otras pasiones coléricas" (74). En la versión que Juan de Sevilla hizo de la "Introducción a la astrología" de Abū Ma'ǧār, compara el color de la cólera al del fuego, parangonando asu vez el de Marte con el de aquél (75); además, en el "Manuscrito astrológico" de Alfonso X el Sabio, se señala el color de cada planeta, correspondiéndole el rojo a Marte, y señalándose que va vestido de "armaduras antiguas todas bermejas", que coincide con la primera de las seis imágenes que aparecen en una rueda presidida en el medallón central por el ángel propio de este planeta, y que es un hombre joven vestido con armaduras, calzas y casco rojos, que empuña una espada en la mano derecha y en la izquierda lleva una cabeza de varón cortada; a continuación, un capítulo describe el cielo de Marte, lleno todo de fuego ardiente, y cuyos habitantes visten vestidos bermejos, cárdenos y verdes (76) presididos por el ángel del astro, lo que encuentra ilustración en el folio 28 v. (77). No obstante, en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el rojo sólo se reduce al casco y a una franja del escudo, el resto de la representación está pintado de verde oscuro, con un color muy similar al de Saturno y con un sentido más bien decorativo, con lo que se produce una separación entre texto y miniatura.

Este planeta se detiene en cada signo cuarenta días y una hora, siendo más fuerte en los de Aries y Escorpión (78).

5.d.- El Sol.

Este apartado, al igual que el de la Luna, es uno de los más detallados del tratado planetario del "Breviari", posiblemente por la mayor incidencia efectiva de ambos astros sobre la vida en la Tierra. Son dos las miniaturas que lo ilustran.

5.d.I.- Eclipse de Sol.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Eclipsis del soleilh"), f. 41 v. (79); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 30 v.

Las miniaturas de ambos manuscritos son muy semejantes en cuanto a su contenido (la gran figura del astro radiante, debajo de la cual se encuentran la Luna y la Tierra encajadas en una franja oscura de color en el manuscrito S.I. n.3 escurialense y por una simple lista en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional), no obstante, hay diferencias en cuanto a la representación de los elementos que las componen: En el primero, el astro presenta una forma radial helicoidal en cuyo centro aparece escrito "soleilh", debajo, la Luna de color azul oscuro, dentro de la cual se lee "luna", más abajo, la Tierra, pardo-negruzco, en cuyo interior aparece "terra" (80). Por su parte, la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional muestra al Sol con rostro humano en el centro circundado por gruesos rayos sinuosos (en cuya dirección puede verse una pervivencia, aunque lejana, de ese movimiento helicoidal); la Luna y la Tierra ofrecen idéntico aspecto: Ambas

aparecen con los rasgos del primero de los planetas, es decir, como un creciente cuyas puntas están unidas por una línea curva formando una circunferencia completa (este diseño se repetirá en el eclipse de luna) (81) atravesada en el centro por una línea recta correspondiente en el caso de la Luna al extremo superior de la franja de sombra, línea que se repite miméticamente en la Tierra, con lo que queda claro que el ilustrador no ha sabido entender el significado de la imagen o ha copiado de otra defectuosa sin subsanar tal error. Por último, y frente a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el miniaturista no ha sabido distribuir correctamente el espacio de la composición, con lo que la Luna queda demasiado cerca del Sol, en una situación secante que rompe incluso el espacio propio de éste.

Es interesante la representación del Sol del manuscrito S. I. n.3 escurialense; su origen procede de la figura del antiguo símbolo solar con figura de esvástica de brazos curvilíneos, que se extendió paralelamente a los cultos solares. Según J. Déchelette (82), se habría formado en medios fenicios y egeos de donde se propagó a Oriente y Occidente. Sin embargo, la presencia de la misma figura sobre objetos de Susa y en los más antiguos sellos sumerios parece indicar que se trata de un motivo de empleo más general del que es difícil localizar la formación y el primer desarrollo. Como la forma solar de rueda, tendrá un éxito rápido en Europa. Se encuentra sobre todo a partir de la primera Edad de Hierro, siendo frecuente en la ornamentación de la época de Tena, como se ve en la decoración de una cubeta encontrada en Ayletsford (Kent) (83), muy similar a la representación del Sol del manuscrito S.I. n.3 escurialense; entre los escitas, en la

orfebería bárbara y en los manuscritos precarolingios de los me dios escandinavos y de las Islas Británicas. A su vez, las ruedas de fuego que portan a los seres de la Visión de Ezequiel adquieren esta forma, como puede verse en una miniatura de 1046 del llamado "Beato de Fernando I", iluminado por Facundus (Madrid, Bibl. Nac., Vit. 14-2, f. 2) (84). Se ve pues que en Occidente pervivía aún este tema solar, como demuestra la segunda arquivolta de la puerta central del pórtico Norte (primer tercio del siglo XIII) junto al cuarto día de la Creación de la fachada de la Catedral de Chartres (85), sin que se haya producido en él otro tipo de modificaciones (86). A lo largo de algunas miniaturas del manuscrito S.I. n.3 escurialense, seguirá viéndose este tipo de representación para el Sol, salvo en el caso de que aparezca, como seguidamente se verá, personificado.

Por su parte, la imagen solar del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional se remonta, por lo menos, a la Baja Antigüedad; puede tratarse de una derivación de las personificaciones del astro representado generalmente con la cabeza rodeada de rayos, como puede verse en un fresco pompeyano de hacia el 250 d. de JC. que representa a Apolo (87), y que pervivirá durante el arte medieval, según muestran un bordado carolingio del último cuarto del siglo IX (Colonia, S. Cuniberto) (88), una de las ilustraciones de la "Melothesia", de la misma época (París, Bibl. Nat., ms. lat. 7028, f. 154 r.) (89), una de las miniaturas de un manuscrito del "De Universo" de Rábano Mauro, de hacia 1022-1023 (Montecasino, Bibl. dell'Abbazia, ms. 132, p. 233) (90), en una de las figuras del "Tapiz del Génesis" de la Catedral de Gerona (91). Ya en el arte de la Baja Antigüedad, por lo menos,

ABRIR CONTINUACIÓN PRIMERA PARTE

